



HELEN MCNICOLL

SA VIE ET SON ŒUVRE

par Samantha Burton

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN



Table des matières

03

Biographie

20

Œuvres phares

49

Importance et questions essentielles

61

Style et technique

72

Où voir

80

Notes

85

Glossaire

98

Sources et ressources

102

À propos de l'auteur

103

Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Artiste femme parmi les plus notables au Canada, Helen McNicoll (1879-1915) obtient un succès international considérable pendant sa carrière d'une seule décennie. Sourde depuis l'âge de deux ans, McNicoll est surtout reconnue pour ses représentations impressionnistes de paysages ruraux ensoleillés, de scènes intimes avec des enfants ou des figures féminines modernes. Elle joue un rôle important dans la popularisation de l'impressionnisme au Canada à une époque où ce mouvement était encore relativement inconnu. Avant sa mort prématurée, elle est élue à la Royal Society of British Artists en 1913 et, en 1914, à l'Académie royale des arts du Canada.

PREMIERS PRIVILÈGES ET PREMIERS DÉFIS

Helen Galloway McNicoll a habilement su prendre avantage de sa richesse personnelle et des privilèges qui l'accompagnent pour s'établir comme artiste professionnelle à une époque où ce choix de carrière n'était pas courant chez les femmes. Née le 14 décembre 1879, elle est la première enfant de David McNicoll et d'Emily Pashley. Ses parents, immigrants de la Grande-Bretagne, vivent brièvement à Toronto, où Helen est née, mais bientôt ils s'installent à Montréal. C'est là que naissent ses six frères et sœurs – trois sœurs (Ada, Dollie et May) et ensuite trois frères (Alex, Ron et Charles). Bien que la documentation sur sa vie soit rare, les quelques lettres qui nous sont parvenues et ses croquis suggèrent que la famille McNicoll était unie¹.

Les McNicoll appartiennent à l'élite anglophone protestante de Montréal. Ayant travaillé dans l'industrie du chemin de fer en Écosse et en Angleterre, David McNicoll a rejoint les rangs du Chemin de fer Canadien Pacifique (CFCP) dans les années florissantes de 1880, s'élevant au titre de vice-président et de directeur dès 1906. Ses activités professionnelles ont permis à sa fille artiste d'entretenir des contacts étroits avec un cercle de familles très en vue, principalement de descendance écossaise, qui vivent dans de grands hôtels particuliers dans le Mille carré doré, aux pieds du Mont Royal. Ce groupe d'industriels contrôle alors la majeure partie du monde des affaires, encore émergent, du Canada : leur réseau social et professionnel instaure les fondements financiers de la ville dans les décennies du tournant du siècle.

La famille McNicoll vit à Westmount dans une grande maison qu'ils ont baptisée Braeleigh. Elle a été conçue par Edward et William S. Maxwell, connus pour leur travail sur deux constructions importantes du Québec : le Château Frontenac à Québec et le bâtiment de l'Art Association of Montreal (AAM), rue Sherbrooke (maintenant devenu le Musée des beaux-arts de Montréal).

La situation avantageuse de la famille de Helen McNicoll dans la communauté contribue à sa carrière d'un certain nombre de façons, parmi lesquelles le fait de lui permettre de peindre librement sans avoir à s'inquiéter de la vente de ses œuvres ou de devoir enseigner pour subvenir à ses besoins. De plus, les relations de sa famille lui ont permis d'être en contact avec les plus importants collectionneurs d'art de l'époque à Montréal, et particulièrement avec William Van Horne (1843-1915), alors président du CFCP. Les habitants du Mille carré prennent le contrôle du monde de l'art alors naissant dans le Montréal anglophone, tout aussi fermement qu'ils le font avec le monde des affaires; l'art francophone, au contraire, est en grande partie lié aux commandes de l'Église.

Malgré ces avantages, McNicoll fait quand même face à des défis. À l'âge de deux ans, elle attrape la scarlatine et subit une sévère perte d'audition. Bien qu'elle ne soit pas inscrite comme sourde lors du recensement de 1901, il n'empêche qu'elle devait compter sur son habileté à lire sur les lèvres et sur l'assistance de sa famille et de ses amis pour lui permettre d'évoluer



Photographie de Helen McNicoll à son atelier de St Ives, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

socialement dans le monde de l'art, ce qui inclut une forme de gestion de réseau et les échanges lors des expositions. Elle n'est pas allée à l'école, mais a reçu une formation privée à domicile.

Les croquis qu'elle a faits d'étudiants de la Mackay Institution for Protestant Deaf-Mutes (Institution Mackay pour sourds-muets protestants, connue comme « l'École orale »), datant de 1899, suggèrent que McNicoll a dû participer, à un certain degré, aux programmes ou aux cours de l'école, même si son nom ne figure ni dans les inscriptions ni dans les rapports scolaires. Kristina Huneault soutient que la fréquentation de l'école aurait exposé McNicoll aux débats de l'époque concernant les conditions de vie des sourds-muets en Amérique du Nord. L'attitude envers eux et la compréhension des possibilités de gestion de cette invalidité évoluaient alors considérablement : la lecture labiale, par exemple, était davantage préconisée que le langage des signes, en tant que forme plus efficace de communication et comme moyen de mieux intégrer les personnes souffrant de perte auditive dans la société courante².



Helen McNicoll, *On the Cliffs (Sur les falaises)*, 1913, huile sur toile, 50,9 x 61 cm, collection privée.

Bien qu'il n'en soit jamais question dans les analyses contemporaines de son travail, la surdité de McNicoll a probablement influencé certains choix déterminants dans sa carrière artistique, par exemple, sa décision d'étudier à Londres plutôt qu'à Paris, étant donné la barrière linguistique, ou encore sa

manière « calme » et « détachée » d'envisager les sujets de son art. Huneault et Natalie Luckyj notent toutes deux une certaine distance entre l'artiste et ses sujets de même qu'entre les sujets de ses peintures. Dans une œuvre comme *On the Cliffs* (*Sur les falaises*), 1913, les figures, absorbées dans leur monde intérieur, ne se préoccupent pas les unes des autres, pas plus qu'elles ne répondent au regard du récepteur de l'œuvre³.

DÉBUTS MONTRÉLAIS

La carrière de Helen McNicoll débute à Montréal. Durant les décennies précédant la Première Guerre mondiale, l'art y était florissant, les artistes bénéficiaient de meilleurs moyens de transport et de communication leur permettant de se former à l'étranger, de participer à des expositions, ce qui les familiarisait avec les tendances européennes. L'Art Association of Montreal (AAM), fondée en 1860, organise sa première exposition annuelle en 1880 et commence à proposer des cours aux artistes locaux. Au tournant du siècle, le marché de l'art canadien était dominé par quelques galeries commerciales et par les expositions de printemps et d'automne de l'AAM.



Photographie de la salle de sculpture de l'Art Association of Montreal, où l'on peut voir les copies en plâtre de statues antiques, comme la Vénus de Milo, l'Apollon du Belvédère, et le Laocoön, que l'on demandait aux étudiants de dessiner, publiée dans *The Standard*, le 18 novembre 1905, archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

Les premières leçons de dessin de McNicoll se sont vraisemblablement déroulées à la maison : son père dessinait durant ses voyages en chemin de fer, et sa mère peignait sur porcelaine et écrivait de la poésie. C'est à l'école de l'AAM que McNicoll a commencé formellement son apprentissage des arts, où on lui attribue, en 1899, une bourse pour ses dessins de moulages en plâtre. Au début du vingtième siècle, l'AAM est la principale maison d'enseignement des arts au Canada. Les étudiants y suivent un programme d'études académiques tel qu'établi depuis longtemps par les écoles européennes prestigieuses. Ils apprennent à dessiner d'après des reproductions de maîtres anciens et d'après des copies en plâtre de sculptures antiques avant de pouvoir travailler d'après des modèles vivants nus. L'étude au fusain et crayon de McNicoll, *Academy* (*Académie*), 1899-1900, démontre bien le type d'éducation qu'elle a reçue dans ces premières années, par l'attention soignée qu'elle porte au modelage de la musculature et au travail subtil des ombres et des lumières. L'AAM adopte alors une attitude progressiste de l'enseignement des arts en donnant, tant aux étudiantes femmes qu'aux étudiants hommes, la même possibilité de dessiner d'après modèle vivant nu.

Durant ses années d'étude à l'AAM, McNicoll étudie auprès de William Brymner (1855-1925). Étant parmi les premiers artistes canadiens à avoir étudié à Paris, entre 1878 et 1880, Brymner se révèle être un important modèle pour de jeunes artistes ambitieux. Il revient au Canada avec beaucoup d'enthousiasme pour les dernières tendances de l'art français – peinture en plein air, naturalisme et impressionnisme. À titre de directeur de l'école de l'AAM pendant plus de trois décennies, Brymner exerce une énorme influence sur au moins deux générations d'artistes canadiens. Il encourage les étudiantes femmes à poursuivre des carrières professionnelles et son impact sur McNicoll, ainsi que sur beaucoup d'artistes du futur Groupe de Beaver Hall, est important.



Helen McNicoll, *Buttercups (Les boutons d'or)*, v. 1910, huile sur toile, 40,7 x 46,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



William Brymner, *A Wreath of Flowers (Une couronne de fleurs)*, 1884, huile sur toile, 122,5 x 142,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Brymner incite ses étudiants à voyager en Europe pour une formation plus approfondie. McNicoll suit ce conseil et déjà, en 1906, elle avait largement dépassé l'approche relativement traditionnelle de son professeur. Elle peint des paysages de la vie rurale et des scènes de genre, mais elle développe un style frais, brillant, basé sur les principes de l'impressionnisme français classique, qui devient en fait son langage propre. L'œuvre de Brymner *A Wreath of Flowers (Une couronne de fleurs)*, 1884, par exemple, est une image beaucoup plus retenue d'enfants dans un champ de fleurs sauvages que l'œuvre étonnamment moderne de McNicoll, *Buttercups (Les boutons d'or)*, v. 1910.

UNE ÉDUCATION EUROPÉENNE

Bien que l'école de l'Art Association of Montreal soit la plus renommée au Canada, les écoles d'art européennes ont quand même plus de prestige et les jeunes artistes canadiens aspirant à devenir professionnels séjournent à Paris ou à Londres pour parfaire leur formation et acquérir de l'expérience. C'est ce que fait McNicoll, se rendant à Londres en 1902. Elle s'inscrit à la Slade School of Fine Art, une institution progressiste renommée pour son ouverture et sa considération envers les étudiantes femmes. Pour elles, le tournant du vingtième siècle est une époque passionnante puisque leur lutte pour un accès égal au monde de l'art permet d'accroître considérablement leurs occasions de participer à des expositions et de bénéficier d'enseignement spécialisé. Déjà en 1883, l'artiste Charlotte J. Weeks vantait les mérites de l'école Slade qui accueillait autant les étudiants hommes que femmes « selon précisément les mêmes conditions et donnant aux deux sexes des opportunités égales⁴. » Ainsi, l'école était une destination populaire pour les artistes femmes canadiennes : les contemporaines de McNicoll, Sophie Pemberton (1869-1959), Sydney Strickland Tully (1860-1911) et Dorothy Stevens (1888-1966), y ont étudié.

Londres est alors un centre d'art prospère et McNicoll y a sans doute découvert un travail encore plus progressiste que ce qui pouvait se faire au Canada. Ses professeurs de la Slade sont parmi les plus fervents partisans du modernisme en Angleterre. Forts de leurs antécédents au sein du groupe d'avant-garde appelé New English Art Club, Henry Tonks (1862-1937), Fred Brown (1851-1941) et Philip Wilson Steer (1860-1942) privilégient des sujets représentant la vie moderne et accordent une grande attention aux effets d'atmosphère et de lumière. La formation que McNicoll reçoit à la Slade transparaît dans son obsédant portrait intitulé *The Brown Hat* (*Le chapeau brun*), v. 1906, dans lequel une jeune femme, vêtue de tons sombres, regarde fixement le spectateur d'une manière qui rappelle les portraits de l'artiste britannique bien connue Gwen John (1876-1939), une étudiante de la Slade presque contemporaine de McNicoll.



Photographie des étudiants de la Slade School, 23 juin 1905, photographe inconnu, Slade Archive Project, Slade School of Fine Art, University College de Londres.



Helen McNicoll, *The Brown Hat* (*Le chapeau brun*), v. 1906, huile sur toile, 53,5 x 43,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Ce portrait est distinct de la manière habituelle de McNicoll par sa palette foncée et par le regard direct du modèle.

Après deux ans d'étude, McNicoll quitte l'école avec la mention First Class Honours (très honorable) et se rend à St Ives, dans la région retirée du sud-ouest de Cornouailles, pour étudier à la Cornish School of Landscape and Sea Painting. Lorsqu'elle s'y inscrit en 1905, les colonies d'artistes qui peignent des scènes de la vie rurale et des scènes marines étaient nombreuses et populaires. Des milliers d'artistes s'éloignaient des centres urbains, particulièrement pendant l'été, pour peindre en plein air dans des villages à travers l'Europe et l'Amérique du Nord. Quand, en 1877, le développement ferroviaire a permis de relier St Ives au reste de la Grande-Bretagne, la ville a alors bénéficié d'une grande popularité parmi les touristes-artistes en provenance du monde entier. Outre l'innombrable quantité de sujets à peindre au charme pittoresque, le St. Ives Arts Club est également un attrait en tant que lieu de rencontre pour les artistes et pour les critiques d'art; McNicoll le fréquente à au moins une occasion. Pour les artistes femmes, ces colonies d'artistes permettent un style de vie qui s'équilibre entre la respectabilité distinguée et une vie de bohème indocile. En dehors des strictes normes sociales imposées à Londres ou à Montréal, les artistes femmes semblent avoir eu plus d'occasions de participer aux réseaux informels du monde de l'art moderne.

Même si le journal local remarque de façon désobligeante que les chevalets des peintres femmes amatrices de St Ives sont « comme des coquillages » recouvrant la plage⁵, McNicoll fréquente le lieu pour y travailler sérieusement. L'école, fondée en 1896 par l'artiste suédois Julius Olsson (1864-1942), s'annonce comme recrutant une clientèle « d'étudiants peintres qui aspirent à la professionnalisation⁶. » Les ateliers sont installés dans un hangar à poisson converti donnant sur la plage de Porthmeor. Les photographies de McNicoll à St Ives la montrent au travail dans son atelier privé tout aussi sommaire. Emily Carr (1871-1945), étudiante avec McNicoll, décrit Olsson comme un professeur dur et très critique : il exige de ses étudiants de peindre en plein air sous toutes les conditions climatiques, portant un lourd équipement et les réduisant régulièrement aux larmes par ses critiques.

Carr préfère l'assistant d'Olsson, le peintre britannique Algernon Talmage (1871-1939)⁷. McNicoll développe d'ailleurs une proche relation avec Talmage; ses lettres révèlent qu'elle admire son travail et son style d'enseignement et que, pour son anniversaire, il lui a cédé une peinture « de lumière jaune soleil » pour un prix bien en-dessous de sa valeur – un cadeau qui a fait des remous parmi ses collègues⁸. Carr se rappelle que Talmage l'avait encouragée à trouver « le soleil aussi dans les ombres », un conseil qui lui a servi pour le reste de sa longue carrière⁹. Il a sûrement aussi encouragé McNicoll à chercher la lumière et le soleil. Après son séjour à St Ives, son travail s'est transformé et ses œuvres sont devenues aérées et lumineuses. Au cours de sa carrière, les critiques ont systématiquement loué la qualité de lumière de ses peintures.



Photographie de Helen McNicoll à son atelier de St Ives, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Durant son séjour à St Ives, McNicoll rencontre la peintre britannique Dorothea Sharp (1874-1955), avec qui elle demeure amie jusqu'à la fin de sa vie. Sharp était déjà une artiste établie : elle avait étudié à Londres et à Paris, avait exposé à la Royal Academy of Arts et au Salon de Paris, et elle était membre de la Society of Women Artists. McNicoll et Sharp - « Nellie » et « Dolly » entre elles - voyagent, vivent et travaillent ensemble jusqu'à la mort prématurée de McNicoll en 1915.

De proches relations entre femmes professionnelles étaient courantes à cette époque, car cela permettait aux célibataires de poursuivre une vie publique indépendante avec une certaine mesure de respectabilité. Pour McNicoll, la vie publique implique un degré supplémentaire d'obstacles en raison de sa perte d'audition, et une compagne est particulièrement importante. Elle apprécie l'habileté de Sharp à négocier avec les modèles - particulièrement les enfants qu'elle incite à poser. Comme elles peignent ensemble, les deux artistes produisent fréquemment des sujets comparables dans des styles semblables, comme on peut le voir dans *Girl with Parasol (Fille au parasol)*, v. 1913, de McNicoll, et *Cornfield in Summertime (Champ de maïs en été)*, s. d., de Sharp. Elles posent aussi l'une pour l'autre (par exemple, Sharp est représentée dans l'œuvre de McNicoll, *The Chintz Sofa (Le divan de chintz)*, v. 1913). Les critiques ont régulièrement relevé ces ressemblances, penchant parfois en faveur de l'une ou de l'autre.



GAUCHE : Helen McNicoll, *Girl with Parasol (Fille avec parasol)*, v. 1913, huile sur toile, 40,6 x 45,7 cm, collection privée, Vancouver.
DROITE : Dorothea Sharp, *Cornfield in Summertime (Champ de maïs en été)*, s. d., huile sur toile, 76 x 91,5 cm, collection privée. On observe ici une des nombreuses occasions lors desquelles McNicoll et Sharp abordent le même sujet. Dans certains cas, les œuvres sont si semblables qu'elles ont été attribuées erronément à l'une ou à l'autre des deux artistes.

LONDRES ET VIE ULTÉRIEURE

McNicoll a mené une vie cosmopolite et a ainsi joué un rôle important dans la diffusion de l'impressionnisme européen au Canada. Elle conserve son atelier de Londres de 1908 jusqu'à sa mort, et l'utilise comme pied-à-terre alors qu'elle voyage partout en Angleterre et sur le continent, le plus souvent accompagnée de Dorothea Sharp et parfois aussi d'une sœur ou d'une cousine. Elle fréquente, en France et en Angleterre, un certain nombre de colonies d'artistes qui préconisent les scènes de la vie paysanne. En 1913, dans

une des lettres écrites à son père depuis Runswick Bay, dans le Yorkshire, elle relate les agréments inattendus que lui procure son style de vie nomade, soulignant que les chambres louées chez le boulanger local leur donnent l'occasion de manger « de délicieux pains et gâteaux¹⁰. » Elle mentionne aussi que ce village éloigné est comme une sorte de centre artistique pour Canadiens à l'étranger; en effet, la famille chez qui elle réside était une connaissance de son ancien professeur William Brymner.



GAUCHE : Helen McNicoll, *Market Cart in Brittany (Chariot de marché en Bretagne)*, v. 1910, huile sur toile, 61 x 51,3 cm, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Helen McNicoll, *Footbridge in Venice (Pont piétonnier à Venise)*, v. 1910, huile sur toile, 47 x 41,9 cm, collection privée.

McNicoll passe aussi beaucoup de temps en France. Même si l'on sait qu'elle a brièvement travaillé à Paris – les revues d'expositions canadiennes de 1909 notent que ses œuvres figurant aux expositions sont envoyées depuis cette ville – les détails sur cette période de sa vie sont somme toute peu nombreux. Elle ouvre un atelier à Grez-sur-Loing, une colonie d'artistes au sud de Paris où Britanniques, Américains et Scandinaves se retrouvent. Elle peint aussi fréquemment en Normandie et en Bretagne, où elle réalise des scènes de marché aux tons chauds comme *Market Cart in Brittany (Chariot de marché en Bretagne)*, v. 1910, et *Marketplace (Place du marché)*, 1910. D'autres œuvres témoignent de voyages en Belgique, à la Méditerranée et en Italie, notamment l'œuvre très colorée réalisée à Venise, *Footbridge in Venice (Pont piétonnier à Venise)*, v. 1910.

Tous ces voyages ont certainement mis McNicoll en contact direct avec les styles artistiques novateurs qui bouillonnaient dans ces communautés – particulièrement l'impressionnisme. Trente années après son explosion sur la scène parisienne, le mouvement avait perdu une grande partie de son impact révolutionnaire. Sa popularité, qui se poursuit par ailleurs dans toute l'Europe, est largement le fait de l'influence des artistes qui circulent dans les colonies artistiques, propageant ainsi les principes du mouvement. McNicoll est une des premières peintres canadiennes à avoir connu le succès en travaillant dans

ce style, comme on peut le voir dans une de ses premières œuvres, *Landscape with Cows* (*Paysage avec vaches*), v. 1907. Puisqu'elle envoie régulièrement les œuvres qu'elle réalise à l'étranger aux expositions canadiennes, McNicoll joue un rôle important dans la diffusion et le développement de l'impressionnisme au pays.



Helen McNicoll, *Landscape with Cows* (*Paysage avec vaches*), v. 1907, huile sur toile, 90,5 x 71,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Cette peinture montre un certain nombre de caractéristiques du style impressionniste, notamment celle des touches morcelées.

RÉUSSITE PROFESSIONNELLE

Bien qu'elle ne revienne jamais au Canada de manière permanente et qu'elle ait vécu à l'étranger pour le reste de sa vie, McNicoll fait des voyages annuels à Montréal et y conserve un atelier durant de nombreuses années. C'est d'ailleurs au Canada qu'elle connaît ses premiers succès professionnels. En 1906, elle fait ses débuts en exposant six peintures à l'exposition annuelle de l'Art Association of Montreal; la même année, elle expose à l'Académie royale des arts du Canada (ARC) et à la Ontario Society of Artists (OSA).



Helen McNicoll, *Moonlight (Clair de lune)*, v. 1905, huile sur toile, 71,2 x 83,82 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

Charles Gill, un critique pour le journal montréalais *Le Canada*, souligne sa contribution à l'exposition de l'AAM : « Mlle H.G. McNicoll a du talent; ses six envois en attestent¹¹. » Il retient surtout l'œuvre *In the Sun (Au soleil)*, date et emplacement inconnus, comme étant particulièrement digne de mention – il devient ainsi le premier critique à porter une attention spéciale aux toiles ensoleillées de McNicoll. L'année suivante, d'autres critiques louent surtout sa technique originale et son traitement de la lumière. Un auteur du *Montreal Standard* retient l'œuvre *The Little Worker (La petite ouvrière)*, v. 1907, exposée à l'ARC, et déclare : « Mlle McNicoll a fait de grands progrès depuis l'année dernière et on en parle maintenant comme d'une artiste qui se trouvera sans aucun doute au premier plan très bientôt¹². »

Ce critique était visionnaire : en 1908, on attribue à McNicoll le prix inaugural Jessie Dow de l'Art Association of Montreal pour son œuvre *September Evening* (*Soir de septembre*), 1908. Le prix d'une valeur de 200 \$, qu'elle partage avec un autre Montréalais, W. H. Clapp (1879-1954), lui aussi ancien étudiant de Brymner, est remis pour « la plus méritoire peinture à l'huile d'un artiste canadien. » L'œuvre primée de McNicoll est exposée à côté de deux de ses sujets campagnards représentant des enfants, *The Farmyard* (*La basse-cour*), v. 1908, et *Fishing* (*À la pêche*), v. 1907, ce qui offre, au sein de l'exposition, une belle visibilité à son travail qui reçoit des critiques enthousiastes de la presse. Un critique du *Montreal Gazette* relève que la concurrence avait été féroce, et souligne que « L'art de Mlle McNicoll s'est approfondi et développé depuis les quelques années passées et ses quatre toiles à l'exposition de cette année ont d'emblée suscité

discussion et reconnaissance¹³. » Tout au long de sa carrière, l'artiste continue de recevoir des éloges pour ses paysages et ses sujets de la vie rurale, comme par exemple, l'œuvre *Moonlight* (*Clair de lune*), v. 1905.

Avant la fin de la décennie, McNicoll est reconnue au Canada comme ayant adopté une technique impressionniste aboutie; son traitement de la lumière et de l'atmosphère et son utilisation hardie des couleurs font que ses peintures sont appréciées des critiques et ses toiles sont accrochées auprès de celles d'artistes canadiens s'inscrivant dans ce style, notamment, Clapp, Clarence Gagnon (1881-1942) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937). Elle connaît un nouveau succès professionnel quand la toile *A September Morning* (*Un matin de septembre*), date et emplacement inconnus, est achetée par l'ami et collègue de son père William Van Horne à l'exposition de printemps de l'AAM en 1909. En 1914, elle est élue membre associée à l'ARC, le plus haut niveau de notoriété qu'une artiste femme pouvait atteindre à l'époque. De surcroît, en 1914, l'Association culturelle des femmes de Montréal choisit son œuvre *Under the Shadow of the Tent* (*À l'ombre de la tente*), 1914, et lui octroie son prix annuel reconnaissant la meilleure peinture réalisée par une artiste femme canadienne.



Helen McNicoll, *September Evening* (*Soir de septembre*), 1908, huile sur toile, 71,8 x 62,2 cm, collection privée, Toronto.

La carrière de McNicoll s'épanouit aussi dans le monde très compétitif de l'art britannique. À Londres, elle participe aux activités de la Society of Women Artists, où Dorothea Sharp est vice-présidente. En 1913, elle est élue membre associée à la Royal Society of British Artists (RBA) – une alternative notoire à la prestigieuse mais conservatrice Royal Academy of Arts de Londres. Comme la plupart des institutions dans lesquelles McNicoll a été impliquée, cette société a été saluée pour son attitude progressiste envers les femmes. Dès sa fondation en 1824, les femmes ont été acceptées comme membres associées et elles ont bénéficié des privilèges complets de l'adhésion en 1902. Vers les années de son élection à la RBA, McNicoll a de plus en plus concentré son attention sur des études rapprochées de figures féminines modernes, comme on peut le voir dans *White Sunshade #2* (*Parasol blanc n° 2*), v. 1912, *The Victorian Dress* (*La robe victorienne*), 1914, et *Le divan de chintz*, v. 1913.

L'année où McNicoll est élue à la RBA, ses trois contributions à l'exposition de printemps – dont *Sunny September* (*Septembre ensoleillé*), 1913 – sont commentées avec beaucoup d'éloges à Londres. McNicoll relate à son père que, des huit nouveaux membres, elle est seule avec un autre à n'être que « des inconnus ». Elle ajoute de plus que son élection a été contestée à cause des qualités d'avant-garde de son art, jugées 'dangereuses' : « Ce sont les plus vieux membres qui n'ont pas aimé mes choses, un vieil homme a dit à Dolly, 'si cette image est juste, alors toute la National Gallery est dans l'erreur'. Un homme gentil a dit à D., 'ce sera une pilule amère pour certains maintenant que votre amie est élue'. Je suppose que je devrais envoyer certaines de mes plus vieilles œuvres¹⁴. » Au Canada, pendant ce temps, son élection est source de fierté nationale. Un critique du *Montreal Daily Star* écrit : « Considérant qu'il n'y a eu que huit élections cette année, il est particulièrement satisfaisant pour les Canadiens que Mlle McNicoll soit une des élues¹⁵. » L'article est accompagné de photographies de l'artiste et de son atelier londonien. Au moment où elle contribue à augmenter la visibilité de l'impressionnisme au Canada par sa carrière transnationale, elle contribue aussi à élever le statut de l'art et des artistes canadiens à l'étranger par sa participation à la scène artistique britannique.



Helen McNicoll, *White Sunshade #2* (*Parasol blanc n° 2*), v. 1912, huile sur toile, 99,5 x 81,9 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Helen McNicoll, *The Farmyard (La basse-cour)*, v. 1908, huile sur toile, 71 x 85,5 cm, Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John. McNicoll a donné cette peinture au Fonds patriotique canadien (Canadian Patriotic Fund) pour soutenir l'effort de guerre; elle a été achetée par le Saint John Art Club en 1915.

Rien ne prouve que McNicoll ait tenté de vendre ses œuvres par l'entremise des galeries commerciales privées et des négociants qui dominaient alors le marché de l'art à Montréal. Il est fort probable, tel qu'évoqué plus tôt, que provenant d'une famille aisée, elle ait eu la liberté financière d'expérimenter dans son art des styles modernes comme l'impressionnisme, qui, à ce moment, était encore controversé au Canada. De son vivant, deux de ses œuvres entrent dans des institutions publiques : *Stubble Fields (Champs de chaume)*, v. 1912, achetée par le Musée des beaux-arts du Canada, et *The Farmyard (La basse-cour)*, v. 1908, par le Saint John Art Club. Toutefois, le catalogue de son exposition commémorative de 1925 à l'AAM montre que nombre de ses œuvres font partie des collections des membres de l'élite du Mille carré doré de Montréal.

UNE MORT PRÉCOCE

McNicoll est en France avec Dorothea Sharp, travaillant à Saint-Valery-sur-Somme, lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale. Ses lettres à son père décrivent avec agitation la mobilisation des troupes, le manque de nouvelles dignes de confiance et la camaraderie des gens du pays et des étrangers. Bien qu'elle écrive qu'elle et Sharp « préfèrent être ici que n'importe où ailleurs », la direction du CFCP ne veut pas risquer que la fille de son vice-président soit prise au piège sur le continent; tout est alors organisé par le directeur européen de l'entreprise et par l'ambassadeur français à Londres pour que McNicoll et Sharp soient envoyées à la maison. McNicoll écrit les chroniques de son voyage, notant les barrages routiers et les contrôles de passeports, elle se désole d'avoir dû abandonner ses bagages et parle de rumeurs d'invasion allemande - « certains d'entre eux étant apparemment de la nature la plus sauvage¹⁶. » Au moment où elle termine cette lettre à Londres, elle planifie déjà un autre voyage de peinture - cette fois au Pays de Galles.

En 1915, la carrière de McNicoll est brutalement interrompue alors qu'elle développe des complications dues à son diabète et meurt à Swanage, en Angleterre, à l'âge de trente-cinq ans. À ce moment, elle avait déjà à son actif un nombre impressionnant de plus de soixante-dix œuvres exposées tant au Canada qu'en Grande-Bretagne. Plusieurs commentateurs de la saison d'exposition 1915 au Canada parlent de sa mort, et pleurent la perte d'une artiste en pleine ascension. Le *Saturday Night* déclare que : « Quiconque a vu ses œuvres ne peut douter que si elle avait été épargnée, elle aurait ajouté substantiellement à ses propres lauriers et à la réputation de l'art canadien à l'étranger¹⁷. »

Des commentaires critiques se rapportant à son œuvre continuent de se faire entendre après sa mort, dans les années 1920 : un auteur, commentant l'exposition de printemps de l'Art Association of Montreal de 1922, associe McNicoll à Tom Thomson (1877-1917), dont le travail était aussi exposé à titre posthume : « Ces exemples ajoutent beaucoup à l'intérêt de l'exposition, mais ... nous laissent avec un sentiment de regret au sujet de ce que ces peintres auraient pu transmettre¹⁸. » En 1925, l'AAM organise une exposition commémorative de cent cinquante des peintures de McNicoll, célébrant une carrière prolifique terminée trop tôt.



Photographie de Helen McNicoll ajustant les cheveux de son modèle, s. d., photographe : probablement Dorothea Sharp, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Même des conditions difficiles ne peuvent détourner McNicoll de son travail; à l'endos de cette photographie, on peut lire : « il fait si chaud que j'ai mis un mouchoir autour de mon cou. Il fait environ 90 à l'ombre. »



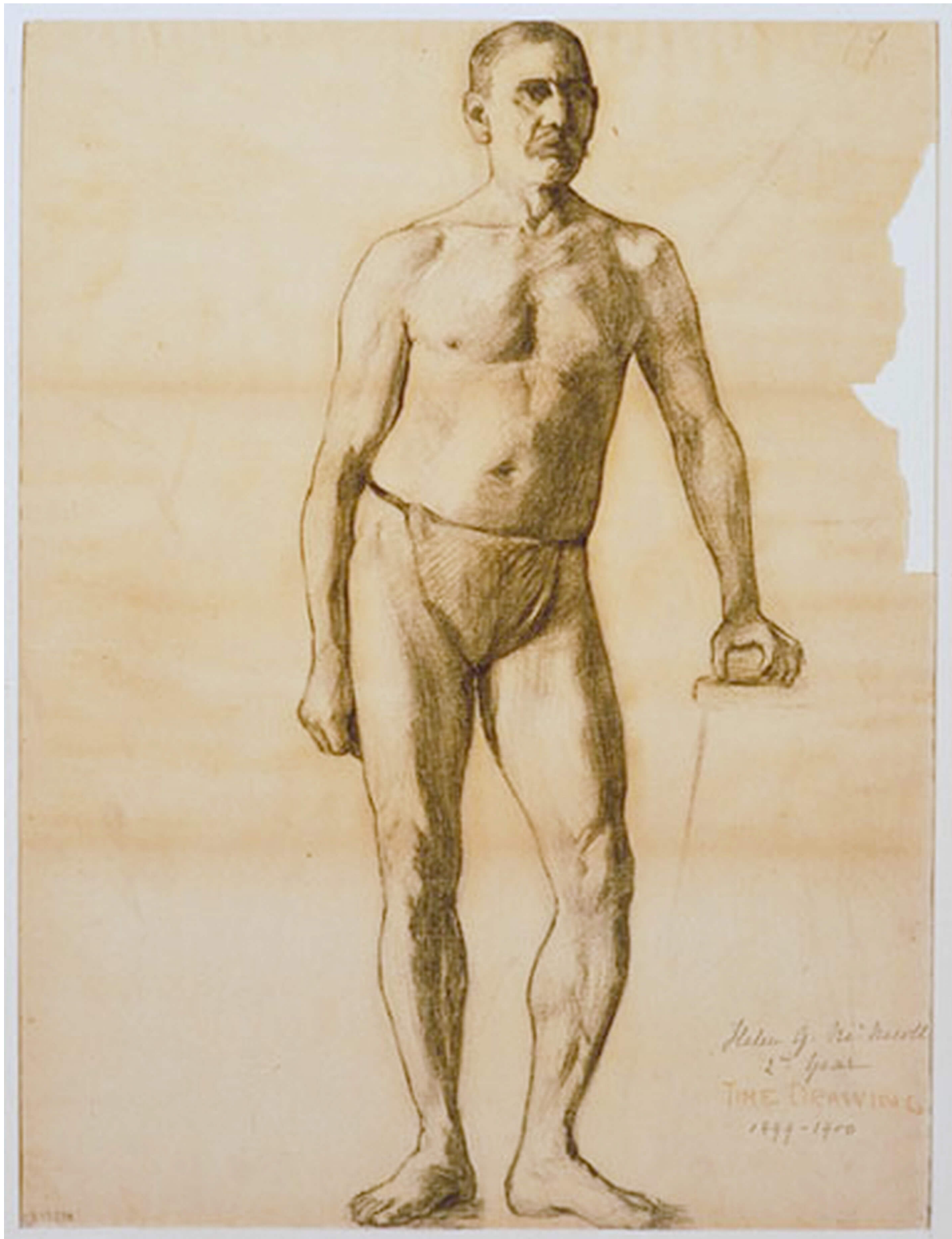
Robert Harris, *Helen McNicoll*, 1910, huile sur toile, 77,3 x 61,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



ŒUVRES PHARES

La carrière de Helen McNicoll a été courte mais prolifique. Au moment de sa mort en 1915, elle avait exposé plus de soixante-dix œuvres au Canada et en Angleterre; son exposition commémorative présentait près de cent cinquante peintures et dessins. Bien qu'elle soit principalement connue aujourd'hui pour ses représentations de femmes modernes et d'enfants insoucients, elle a aussi peint des paysages et des scènes de la vie rurale. Ses œuvres impressionnistes, par leur lumière, sollicitent fortement les sens du spectateur, tout en lui transmettant un sentiment de calme et de détachement.

ACADÉMIE 1899-1900



Helen McNicoll, *Academy (Académie)*, 1899-1900
Fusain et crayon sur papier, 61,8 x 47,4 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

Ce dessin au fusain démontre l'habileté de McNicoll dans l'utilisation des effets d'ombre et de lumière pour modeler le corps, portant une attention spéciale à la musculature des jambes et du torse. On aperçoit, dans le coin au bas de la feuille, les mots « time drawing », ce qui indique que ce dessin est le résultat d'un exercice minuté dans lequel le modèle introduit une séquence de courtes poses pour que les étudiants s'exercent à saisir son apparence changeante. Le modèle prend ici la pose en appuyant son poids sur sa jambe droite alors que sa main gauche repose sur un appui, créant la courbure idéale en S du contrapposto classique. Ainsi McNicoll a traduit un corps humain réel (très probablement un modèle professionnel) dans l'idéal classique – exception faite de son imposante moustache.

McNicoll a réalisé ce croquis alors qu'elle était étudiante à l'école de l'Art Association of Montreal (AAM); les relevés d'inscription indiquent qu'elle était alors en deuxième année. Pendant sa première année, on lui a attribué une bourse pour la qualité de ses dessins de moulages en plâtre. Ce croquis montre le type de travail qui était attendu d'étudiants recevant une formation dans un programme d'études académiques, tel que préconisé à l'École des beaux-arts de Paris. Les étudiants commençaient par copier des reproductions d'œuvres de maîtres anciens et à dessiner des moulages en plâtre. Ce n'est qu'après avoir perfectionné leur technique qu'ils pouvaient aborder les dessins d'après nature de modèles nus pour développer leur compréhension précise de l'anatomie et des mouvements du corps. Cependant, cet exercice crucial est jugé inconvenant pour les artistes femmes respectables et ce n'est qu'à la fin du dix-neuvième siècle qu'elles sont admises aux classes d'après nature. L'AAM était relativement progressiste puisqu'elle donnait à ses étudiantes l'accès à l'étude du nu, de modèles tant féminins que masculins, ces derniers étant toutefois drapés.

Pendant ses années à l'AAM, McNicoll étudie avec William Brymner (1855-1925), un des plus éminents artistes et professeurs au Canada, à l'époque. Son soutien aux jeunes femmes artistes et son intérêt pour la peinture en plein air et l'impressionnisme a sans doute été d'une grande influence sur le travail futur de McNicoll. Après quatre ans auprès de Brymner, en 1902, elle quitte Montréal pour s'inscrire à la Slade School of Fine Art à Londres, en Angleterre – une autre école reconnue pour son attitude progressiste ouvrant son enseignement des arts aux femmes, et de nouveau, elle travaille avec des modèles masculins et féminins. Éventuellement McNicoll se détourne d'un style strictement académique pour aller vers l'impressionnisme, mais des œuvres comme *The Apple Gatherer* (*La cueilleuse de pommes*), v. 1911, et *Under the Shadow of the Tent* (*À l'ombre de la tente*), 1914, donnent un aperçu de ses premières études du corps humain et de la subtilité de ses mouvements.



Helen McNicoll, *Sketch of Female Nudes from Dessin [sic] Sketchbook (Croquis de nus féminins du carnet de croquis)*, v. 1902, carnet de croquis à la couverture souple bleu-vert, 6 pages, avec dessins au graphite et fusain sur papier vélin, chaque page : 32 x 24 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Les carnets de croquis de McNicoll datant de cette période comportent beaucoup de dessins sur le vif de sujets masculins et féminins dans une variété de poses.

MAISON DE CAMPAGNE, SOIRÉE V. 1905



Helen McNicoll, *Cottage, Evening (Maison de campagne, soirée)*, v. 1905

Huile sur toile, 56 x 45,5 cm

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario

Maison de campagne, soirée représente une petite maison de paysan, baignée des tons chauds du soleil couchant, vue depuis un chemin isolé. Bien qu'il n'y ait aucun personnage dans cette œuvre, la lueur rayonnante d'un feu de cheminée, se laissant deviner par la fenêtre, rend cette maison de campagne accueillante et intime, tandis que le chemin au premier plan guide le spectateur dans la scène. Cette peinture révèle le goût de McNicoll pour les thèmes ruraux, un sujet qu'elle a beaucoup exploité. C'est aussi une caractéristique de ses premières œuvres, comme *Village Street (Rue de village)*, 1904, et *The Rendezvous (Le rendez-vous)*, 1904, campées au sein de villages ou en bord de mer, mais sans présence humaine pour les animer.

Bien que la touche légère pour rendre la verdure se rapproche des principes impressionnistes, *Maison de campagne, soirée* ne présente pas encore cette qualité d'étude de lumière et d'atmosphère pour laquelle McNicoll devient bientôt reconnue. La peinture a probablement été réalisée pendant ou juste après son séjour à la Cornish School of Landscape and Sea Painting, à St Ives en Cornouailles, et révèle l'influence du style naturaliste et de la technique du plein air dans lesquels l'école s'est spécialisée. Quand Emily Carr (1871-1945) fréquente l'école quelques années avant McNicoll, elle se plaint que son professeur, l'artiste suédois Julius Olsson (1864-1942), lui ait commandé de peindre à l'extérieur : « Allez là-bas » (il indiquait du doigt les sables éblouissants), « dehors, à la lumière éclatante du soleil – PEIGNEZ¹ ». Carr n'avait aucune patience pour peindre la lumière du soleil, mais McNicoll, de toute évidence, prenait ses leçons à cœur.

Maison de campagne, soirée montre aussi l'influence persistante de l'école de La Haye, un mouvement artistique hollandais populaire à la fin du siècle à Montréal. Les archives indiquent que la famille McNicoll possédait au moins deux œuvres de Jan Weissenbruch (1824-1903) et, qu'en 1912, McNicoll a vu des peintures de Jozef Israëls (1824-1911) lors d'une exposition londonienne. L'art de cette école se caractérise par une approche sur le motif de scènes campagnardes et par une palette sombre, voire lugubre. Même si les tons plus obscurs de la scène du soleil couchant de McNicoll rappellent cette tradition, le contraste entre les murs blanchis de la maison de campagne et la touche brillante de lumière orange surgissant de la fenêtre, annoncent déjà le futur intérêt de l'artiste pour une palette plus colorée.



Helen McNicoll, *Village Street (Rue de village)*, 1904, huile sur toile, 45,8 x 36 cm, collection privée.

LA PETITE OUVRIÈRE V. 1907



Helen McNicoll, *The Little Worker (La petite ouvrière)*, v. 1907

Huile sur toile, 61 x 51,3 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La petite ouvrière représente une jeune fille marchant sur le versant d'une colline, portant un seau métallique, son bras allongé pour équilibrer le poids de son fardeau. Elle est seule dans le paysage, à l'exception de trois poulets qui l'accompagnent; une barrière et un hangar sont tout juste visibles au sommet de la toile. La perspective adoptée par McNicoll est étonnamment moderne : le spectateur, placé au bas de la colline, lève les yeux vers la jeune fille alors que le paysage monte brusquement, créant un espace relativement peu profond dans lequel tant le récepteur que la fille représentée sont immergés. McNicoll utilise cette stratégie visuelle saisissante dans un certain nombre de ses œuvres, notamment dans *The Humble Dwelling* (*L'humble demeure*), v. 1907.

Nina Lübbren soutient que cet effet d'immersion est une caractéristique commune aux œuvres produites dans les colonies d'artistes, rassemblant des peintres de la vie rurale à travers l'Europe vers le tournant du siècle¹. Un effet qui apparaît d'abord chez les peintres français de l'école de Barbizon et renverse l'imagerie paysagiste traditionnelle plaçant le récepteur de l'œuvre en position dominante sur une vue ininterrompue. Le traitement lumineux du champ ensoleillé par McNicoll dans *La petite ouvrière* accentue cet effet d'immersion. Les herbes semblent onduler sous la brise et les tons éclatants de jaune et de vert stimulent les sens du spectateur. On peut presque ressentir la chaleur du soleil, sentir le parfum du foin et entendre le bruissement du pâturage.

Les choix formels de McNicoll communiquent aussi le sentiment du dur travail de la jeune fille, nous rappelant la distance qu'elle a parcourue et la montée qu'elle devra affronter après ses tâches. Natalie Luckyj soutient que bien que les sujets paysans soient populaires, l'approche non sentimentaliste de McNicoll est inhabituelle en ce qu'elle ne rend pas la scène séduisante pas plus qu'elle ne la dramatise². La fille est entièrement vêtue, portant de lourdes chaussures et montrée en pleine concentration sur sa tâche, indifférente au regard du spectateur. *La petite ouvrière* est une des nombreuses œuvres qui représentent des jeunes filles au travail à la campagne, comme dans *Gathering Flowers* (*Récolte de fleurs*), v. 1911, et *Picking Berries* (*La cueillette de baies*), 1910. Elles soulignent le fait que le monde insouciant représenté dans bien d'autres peintures d'enfants de McNicoll – *Picking Flowers* (*La cueillette de fleurs*), v. 1912, par exemple – était loin d'être une expérience universelle.

La petite ouvrière est une des premières peintures à susciter des commentaires critiques quand McNicoll commence à exposer aux salons annuels de l'Art Association of Montreal, de la Ontario Society of Artists et de l'Académie royale des arts du Canada en 1906. Un auteur du *Montreal Gazette* la distingue comme « une jolie étude d'enfant, dans laquelle la lumière du soleil est bien rendue³ », alors que le *Montreal Standard* vante « l'excellente technique du traitement des lumières⁴. »



Helen McNicoll, *Récolte de fleurs*, v. 1911, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection privée, Toronto.

INTÉRIEUR V. 1910



Helen McNicoll, *Interior (Intérieur)*, v. 1910

Huile sur toile, 55,9 x 45,9 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Cette petite peinture place le spectateur seul dans une chambre à coucher – un lieu intime, en général, privé. Selon la compréhension victorienne et édouardienne des « sphères séparées », dans lesquelles le privé est associé au féminin et le public au masculin, cette peinture peut aisément être interprétée comme campant un espace féminin. Mais *Intérieur* fait partie d'un certain nombre d'œuvres de McNicoll qui révèlent une compréhension plus complexe de la vie domestique et de la féminité. Malgré l'intimité évoquée par l'espace peint, il n'y a aucune indication sur l'identité de la personne qui l'occupe. Il n'y a pas davantage d'indice sur la commode ni sur le manteau de cheminée et on ne peut pas voir ce que représentent les images sur le mur. Kristina Huneault a recensé tous les signes normalement laissés par le corps humain dans cet espace : les empreintes sur le tapis, l'oreiller hors du lit, le peignoir drapé sur la chaise berçante. « Le corps s'est absenté d'un environnement où tous les signes indiquent sa présence », écrit-elle, « et il y a un écart entre l'espérance et son accomplissement¹. »

Dans l'œuvre *Intérieur*, McNicoll démontre une grande capacité à capter les effets passagers du soleil et de la lumière dans une scène intérieure. Le soleil s'infiltré à travers les rideaux translucides de la fenêtre, nimbant la scène d'une lumière qui miroite sur les différentes textures de la pièce : le métal doré des lampes en forme de chandeliers et du pourtour de la cheminée, le bois poli de la commode, les tissus blancs des oreillers et des jetées. Une bande diagonale de peinture jaune citron crée un rayon de lumière qui coupe le plancher, révélant la virtuosité de l'artiste à capter différents effets de lumière. Ces rehauts invitent l'œil du spectateur à s'engager dans une joyeuse exploration de l'espace représenté. McNicoll utilise cette même stratégie dans plusieurs autres œuvres, comme le font aussi nombre de ses contemporains. A *Fireside (Le coin du feu)*, peint par Mary Hiester Reid (1854-1921) la même année qu'*Intérieur*, adopte une approche similaire pour représenter, avec la même intimité, l'espace privé et quotidien des femmes.

Mary Hiester Reid, *A Fireside (Le coin du feu)*, v. 1910, huile sur toile, 61,2 x 46 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

PLACE DU MARCHÉ 1910



Helen McNicoll, *Marketplace (Place du marché)*, 1910

Huile sur toile, 63,8 x 77,3 cm

The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario

Dans l'œuvre *Place du marché*, les fruits et les légumes, librement peints de couleurs vives par McNicoll, évoquent les textures, les goûts et les odeurs d'une journée d'automne au marché. Les tons brillants du centre – des citrouilles ? – indiquent la maturité des produits. Le chaud soleil brille sur les constructions blanches d'en face, alors que l'étal lui-même demeure dans l'ombre. Ce jeu pictural de lumière et de chaleur se répercute textuellement, peut-être de manière humoristique, sur une enseigne d'un magasin français en arrière-plan, où on peut lire « Éclairage Chauffage ».

Au plan médian, un client examine les articles disponibles, tandis qu'une vendeuse occupée surveille ses marchandises. L'approche détachée habituelle de McNicoll prévaut. Elle ne donne aucun détail au spectateur au sujet des personnages ou du récit, et elle le situe en arrière-scène, dans le désordre régnant sur les pavés. L'impression finale est celle d'un moment passager de la vie quotidienne, capté par l'artiste, pour la postérité. Ainsi, l'œuvre est en cohérence avec la manière impressionniste adoptée par McNicoll.

Cependant, la foule dans *Place du marché* en fait une œuvre qui diffère de la majorité de celles de McNicoll, qui ne présentent d'ordinaire qu'une ou deux figures au maximum, et qui se jouent très peu dans un cadre urbain. Ceci est typique tant des impressionnistes femmes, qui sont plus limitées dans leur libre accès aux rues de la ville que ne l'étaient leurs collègues masculins, que des impressionnistes canadiens, qui, pour la plupart, montrent moins d'intérêt pour les scènes urbaines que leurs pairs français.

Place du marché est l'une des nombreuses toiles sur le thème des marchés ruraux, peintes par McNicoll en Bretagne et en Normandie, comme *Market in Brittany* (*Marché en Bretagne*), v. 1913, et *In the Market, Montreuil* (*Au marché, Montreuil*), v. 1912. Bien que les détails de son séjour en France demeurent incertains, il semble qu'elle y ait travaillé à plusieurs reprises. Les revues d'expositions canadiennes notent avec une certaine fierté que ses peintures, pour les saisons d'expositions de 1909-1910, ont été envoyées directement de France. Il n'y a étonnamment que peu de preuves qu'elle ait travaillé à Paris, alors capitale incontestée du monde de l'art. McNicoll a plutôt opté pour des emplacements sur la côte nord et dans le sud de la France et elle a rejoint une colonie d'artistes à Grez-sur-Loing, au sud-est de Paris, qui était populaire auprès des artistes impressionnistes américains et scandinaves.



Helen McNicoll, *Market in Brittany* (*Marché en Bretagne*), v. 1913, huile sur toile, 81,3 x 66 cm, collection privée.

LA CUEILLEUSE DE POMMES V. 1911



Helen McNicoll, *The Apple Gatherer* (*La cueilleuse de pommes*), v. 1911
Huile sur toile, 106,8 x 92,2 cm
Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario

Parmi les plus grandes toiles de McNicoll, *La cueilleuse de pommes* est parente avec *The Little Worker* (*La petite ouvrière*), v. 1907, dans la représentation du travail féminin en région rurale, qui n'idéalise, ni ne dramatise son sujet. La figure centrale s'étire pour cueillir une pomme; une main écarte une branche alors que l'autre se tend vers l'arbre. La pomme qu'elle cherche à atteindre est à peine suggérée, une touche de rouge dissimulée parmi les coups de pinceau verts et jaunes qui composent le feuillage. La femme, portant un long tablier, est concentrée sur son travail : sa posture, bras dans les airs, le dos cambré d'une manière qui semble inconfortable, doit être dure à supporter et fera souffrir son corps à la fin de sa journée. (Ce qui était peut-être aussi le cas du travail de la modèle). Elle besogne depuis un certain temps puisque son panier est presque plein et que ses joues sont rougies d'un coup de soleil.

Les scènes de paysannerie sont populaires à la fin du dix-neuvième siècle, particulièrement auprès d'un public urbain, de classe moyenne, nostalgique de l'âge préindustriel. Ces représentations ont contribué à répandre l'idée courante que l'apparence physique du corps révèle la classe sociale d'une personne. Tout en n'étant pas aussi engagée politiquement que d'autres artistes qui ont exploité le sujet du travail rural – Gustave Courbet (1819-1877) ou Jean-François Millet (1814-1875), par exemple – McNicoll participe à ce discours par ses images du travail rural au féminin, dépourvues de sentimentalité.

Dans *The Gleaner* (*La glaneuse*), v. 1908, par exemple, bien que la femme soit jeune et jolie, ses cheveux sont négligemment ramassés en un chignon désordonné, son visage et son cou sont brûlés par le soleil et sa main, qui serre la lourde botte de foin, est rêche. Les contemporains ont pu interpréter ces caractéristiques comme des signes qui la distinguent des femmes de la classe moyenne, l'idéal féminin à la peau blanche, représentées dans d'autres œuvres de McNicoll (notamment *In the Shadow of the Tree* [*À l'ombre de l'arbre*], v. 1914).

Les œuvres à sujets ruraux de McNicoll sont bien reçues par les critiques au Canada, qui comparent son travail favorablement à celui de ses pairs français. « Son travail se caractérise par la simplicité de la composition et l'ampleur du traitement, à quoi s'ajoutent une force indéniable et un œil pour cerner le poétique des objets communs », affirme un commentateur à propos des œuvres soumises pour l'exposition de 1909; il ajoute : « son travail est extrêmement prometteur et semble indiquer que, plus tard, elle peut faire, pour les différents types d'habitants du Canada français, quelque chose de similaire à ce que Millet a fait pour la paysannerie française¹. » Lorsque *La cueilleuse de pommes* est présentée à l'exposition de printemps de l'Art



DROITE : Helen McNicoll, *The Gleaner* (*La glaneuse*), v. 1908, huile sur toile, 76,3 x 63,8 cm, collection privée. GAUCHE : Mary Cassatt, *Young Women Picking Fruit* (*Jeunes femmes cueillant des fruits*), 1891, huile sur toile, 131,44 x 90,17 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. La peinture de Cassatt est peut-être une étude pour une murale maintenant disparue.

Association of Montreal en 1911, le critique William R. Watson l'a décrite comme l'une des « œuvres délicieusement ensoleillées dont Mlle McNicoll est maintenant devenue un maître presque parfait². »

McNicoll a représenté le sujet des vergers à un certain nombre d'occasions, comme dans *Orchard (Verger)*, s. d., et *Apple Time (Le temps des pommes)*, s. d. Natalie Luckyj avance que ces œuvres peuvent être inspirées de la période durant laquelle McNicoll peint avec l'artiste et professeur britannique Algernon Talmage (1871-1939) à St Ives – un professeur qui encourageait ses étudiants à peindre en plein air et qui donnait ses cours dans un verger local³. Le sujet était aussi très populaire auprès des impressionnistes – le paysagiste français Camille Pissarro (1830-1903) l'a abordé, tout comme l'Américaine Mary Cassatt (1844-1926). La peinture murale de Cassatt pour le Women's Building de la Chicago World's Fair de 1893 (Exposition universelle de Chicago) représente un groupe de femmes cueillant des fruits comme une allégorie de la femme moderne; la peintre imprégnant son sujet du thème féministe « de jeunes femmes cueillant les fruits de la connaissance et de la science ».

LA CUEILLETTE DE FLEURS V. 1912



Helen McNicoll, *Picking Flowers (La cueillette de fleurs)*, v. 1912

Huile sur toile, 94 x 78,8 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

McNicoll a peint le monde spontané et insouciant des enfants à de nombreuses occasions, les campant au sein de cadres ruraux, d'espaces domestiques et sur la plage. *La cueillette de fleurs* est une charmante représentation de la petite enfance des filles. L'œuvre met en scène deux enfants sur un sentier bien entretenu; la petite fille à l'avant-plan s'arrête pour cueillir une fleur des buissons blancs qui fleurissent le long du sentier. Ses joues rouges contrastent avec ses cheveux blonds ensoleillés et sa blouse blanche brillante, tandis qu'elle se penche pour choisir la fleur parfaite pour aller avec celle qui est déjà dans sa main. Alors qu'elle se concentre attentivement sur sa tâche, une enfant plus jeune s'avance derrière elle, ne semblant pas trop stable sur ses pieds.

Ce tableau est un exemple particulièrement pertinent de l'approche « détachée » de McNicoll envers ses sujets, les enfants jouant ne communiquant pas entre elles et pas davantage avec l'artiste. Il révèle aussi un style impressionniste en évolution : la composition en diagonale accentuée et la rapide récession du chemin aplanissent l'espace, comme le font les coups de pinceau divisés qui forment les feuilles de l'arbre. Les stratégies visuelles modernes de McNicoll contribuent à affirmer que ses jeunes sujets sont absorbées dans un monde privé auquel le spectateur adulte n'est admis que pendant un court moment.

McNicoll n'est pas la seule artiste durant cette période qui s'intéresse aux enfants modernes, de race blanche, de classe moyenne, pour en faire des sujets artistiques; c'est un intérêt partagé par des artistes comme Berthe Morisot (1841-1895) et Laura Muntz Lyall (1860-1930). Dès la fin du dix-huitième siècle, l'enfance est conceptuellement repensée et comprise comme une phase distincte de la vie; les enfants sont vus comme des créatures pures et innocentes qui doivent être protégées des préoccupations « du monde réel. » L'historienne de l'art Anne Higonnet a démontré que la culture visuelle a joué un rôle important dans la nouvelle compréhension de l'enfance

idéale¹. Les représentations de jeunes filles au travail de McNicoll suggèrent toutefois que cette liberté, à jouir du temps de l'enfance, n'est pas une réalité partagée par tous les enfants.



Helen McNicoll, *Sketch for "Picking Flowers"* (Esquisse pour « La cueillette de fleurs »), v. 1912, huile sur toile sur carton stratifié, 25,5 x 20,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Photographie de Dorothea Sharp et une modèle enfant, date inconnue, photographie prise par Helen McNicoll, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Le thème d'enfants cueillant des fleurs semble avoir été d'un attrait particulier pour McNicoll : des croquis préparatoires existent pour cette peinture et une œuvre semblable, *Gathering Flowers (Récolte de fleurs)*, v. 1911, reprend le même sujet, malgré quelques différences. Des photographies montrent les artistes travaillant ensemble à la campagne : dans l'une d'elles, Sharp travaille à sa toile alors qu'une petite fille pose à distance et qu'un canevas attend que McNicoll revienne à son pinceau.

La surdité de McNicoll peut avoir constitué un obstacle pour trouver et conserver de bons modèles. Dans une lettre envoyée du Yorkshire, l'artiste se plaint à son père qu'elle et Sharp n'ont eu aucune chance pour trouver des modèles, même dans les villages voisins². Heureusement, Sharp était reconnue par ses collègues pour sa facilité à attirer des modèles enfants, « surtout les filles de pêcheurs ... qui aiment revêtir les jolies robes d'enfants qu'elle avait toujours avec elle³. »

CHAMPS DE CHAUME V. 1912



Helen McNicoll, *Stubble Fields (Champs de chaume)*, v. 1912
Huile sur toile, 73,7 x 89,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Champs de chaume est l'une des nombreuses scènes de McNicoll saisies dans les prés, parmi *Reaping Time (Le temps de la moisson)*, v. 1909, et plusieurs autres étant simplement intitulées *Haystacks (Meules de foin)*. Ces scènes de récolte sont souvent représentées étincelantes, sous les rayons d'un chaud soleil, avec de petits personnages travaillant aux champs. McNicoll reprend fréquemment ce thème, ce qui porte à croire qu'elle peut avoir vu la célèbre série de Claude Monet (1840-1926) – probablement à l'importante exposition impressionniste organisée par Paul Durand-Ruel à Londres en 1905. La facture impressionniste de McNicoll est mise à profit dans ces toiles, le coup de pinceau apparent reproduisant avec conviction la texture du foin. L'utilisation des tons contrastés jaune et violet de *Champs de chaume* démontre aussi une connaissance de la théorie de la couleur développée à la fin du dix-neuvième

siècle et fort populaire dans les cercles impressionniste et postimpressionniste. L'usage que fait McNicoll de ces couleurs complémentaires pour produire des effets lumineux la met en lien direct avec des artistes comme Monet, Gustave Caillebotte (1848-1894) et Georges Seurat (1859-1891).

Quand *Champs de chaume* a été présentée à l'exposition annuelle de l'Art Association of Montreal en 1912, le critique du *Montreal Daily Star* proclame que « le travail de McNicoll est extrêmement bon cette année, *Champs de chaume* étant particulièrement digne d'admiration¹. » D'autres étaient d'accord avec lui : cette même année, *Champs de chaume* est devenue la première des deux œuvres de McNicoll vendues à des institutions publiques de son vivant (l'autre étant *The Farmyard* (*La basse-cour*), v. 1908, achetée par le Saint John Art Club pour le Fonds patriotique canadien (Canadian Patriotic Fund) en 1915). Après l'exposition de *Champs de chaume* à l'Académie royale des arts du Canada, Eric Brown (1877-1939) l'achète pour le Musée des beaux-arts du Canada.



Claude Monet, *Meules, fin de l'été, effet du matin*, 1890-1891, huile sur toile, 60,5 x 100,8 cm, Musée d'Orsay, Paris. Monet a répété ce sujet vingt-cinq fois afin de montrer l'impact changeant de la lumière et de la température sur la perception du récepteur.

Bien que McNicoll soit surtout reconnue aujourd'hui pour ses représentations de femmes et d'enfants, c'est essentiellement comme peintre de paysage qu'elle est appréciée de son vivant. Les critiques des expositions publiques louent son talent à saisir la terre, et les premiers historiens de l'art canadiens l'incluent dans cette catégorie². Ses sujets préférés sont de pittoresques pâturages, des scènes fluviales originales et des plages ensoleillées. Il ne s'agit pas de paysages sauvages et inhabités comme ceux des membres du Groupe des Sept, mais plutôt de paysages où l'on travaille, où l'on vit, des paysages éminemment humains.

LE DIVAN DE CHINTZ V. 1913



Helen McNicoll, *The Chintz Sofa* (*Le divan de chintz*), v. 1913
Huile sur toile, 81,3 x 99,1 cm
Collection privée, Thornhill, Ontario

Le divan de chintz représente l'atelier londonien que McNicoll partage avec sa collègue artiste, la britannique Dorothea Sharp (1874-1955), qui pose dans l'œuvre. Bien que l'image semble, au premier coup d'œil, montrer une scène de calme domesticité féminine, Natalie Luckyj suggère que la figure, dans *Le divan de chintz*, puisse être vue comme une suffragette travaillant sur une pièce commémorative pour le mouvement de lutte pour les droits des femmes¹. En 1913, la campagne des suffragettes était au sommet de sa phase militante. Dans la presse, les compte rendus sur les protestations violentes et la désobéissance civile – qui ont suivi le rejet du Reform Bill (Projet de réforme en faveur du droit de vote des femmes) – ont côtoyé les nouvelles de l'élection de McNicoll à la Royal Society of British Artists (RBA).

Dans le monde de l'art aussi, les femmes se battent pour avoir droit à un accès égalitaire. Même lorsqu'elles sont élues au sein d'institutions reconnues comme la RBA, les femmes demeurent en position précaire et choisissent parfois de joindre ou de former des sociétés alternatives comme la Society of Women Artists (SWA). La SWA est établie en 1856 avec comme but affirmé de permettre aux femmes l'accès à ce monde de l'art dominé par les hommes; Sharp était la vice-présidente de l'association au moment où elle pose pour la toile de sa collègue. Bien qu'il n'y ait aucune preuve clairement établie quant aux convictions politiques de McNicoll ou de Sharp, il est attrayant, à la lumière de leur participation active aux organisations de femmes, de voir *Le divan de chintz* comme un engagement dans un plus large monde d'interventions féministes plutôt que comme une simple scène représentant une femme brochant tranquillement dans le salon.

L'atelier d'artiste est un sujet très représenté de l'impressionnisme américain – dans les œuvres de William Merritt Chase (1849-1916), par exemple. L'atelier sert de scène à au moins trois autres œuvres de McNicoll – une seconde peinture intitulée *Le divan de chintz n° 2*, v. 1913, et deux autres toiles, achevées autour de 1914, portant le titre *The Victorian Dress* (*La robe victorienne*). L'atelier de McNicoll et de Sharp était situé au 91 Ashworth Mansions, dans le quartier huppé de Maida Vale à Londres. D'après une photographie, (vraisemblablement prise par McNicoll), qui figure Sharp portant une blouse de peintre, nous pouvons voir que leur atelier était vaste et spacieux.



William Merritt Chase, *Studio Interior* (*Intérieur d'atelier*), v. 1882, huile sur toile, 71,2 x 101,9 cm, Brooklyn Museum, New York.

Au tournant du siècle, l'atelier ne se limite pas à la production artistique, mais sert également comme espace d'exposition et de réseautage. Dans une lettre à son père, McNicoll raconte qu'elle tient une exposition à l'atelier une semaine avant les élections annuelles de la RBA en 1913. Elle relate que cinquante-sept personnes y ont assisté, et, parmi elles, beaucoup de membres de la société, et que Sharp a aussi profité de l'événement pour développer son propre réseau². Ces efforts ont été couronnés de succès et McNicoll a été élue membre de la société. À cette occasion, une photographie de l'atelier, accompagnée d'un article sur l'artiste et sur ses accomplissements, ont paru dans le *Montreal Daily Star*³.

SEPTEMBRE ENSOLEILLÉ 1913



Helen McNicoll, *Sunny September (Septembre ensoleillé)*, 1913

Huile sur toile, 92 x 107,5 cm

Collection Pierre Lassonde

Septembre ensoleillé est une scène agréable représentant une femme et des enfants qui semblent en excursion touristique. Leurs robes blanches soignées suggèrent qu'elles ne sont pas des filles locales, mais des touristes de classe moyenne jouissant de la vue. Durant la période édouardienne, le tourisme était une forme relativement récente de loisir et des scènes d'excursions journalières étaient des sujets populaires pour les impressionnistes français et américains. Les scènes de plage de McNicoll rejoignent celles d'artistes comme Claude Monet (1840-1926) et Childe Hassam (1859-1935) dans la représentation d'un thème moderne – thème qu'elle reprend dans *On the Cliffs (Sur les falaises)*, 1913, et dans d'autres vues de plage ou de bord de mer.

De manière quelque peu exceptionnelle, le sujet de McNicoll dans *Septembre ensoleillé* n'est pas la vue naturelle et calme traditionnellement recherchée par les touristes, mais les touristes eux-mêmes saisis dans l'acte de regarder.

Septembre ensoleillé est aussi une œuvre significative en ce qu'elle révèle l'habileté de McNicoll à représenter la lumière du soleil – la qualité que les critiques de son travail ont louée le plus systématiquement. Sa chronique nécrologique dans le *Montreal Gazette* note « l'habileté dans la représentation de la lumière et de l'ombre », concluant que « la forte lumière du soleil était ce qui l'attirait le plus¹. » Des

commentaires récents célèbrent ces mêmes qualités, ses représentations « de la lumière brillante du soleil² », ses « heureuses harmonies de couleur³ » et « sa préoccupation dans le rendu des effets de lumière d'un soleil brillant⁴. » Dans cette œuvre où trois personnages se tiennent debout sur une colline herbeuse regardant au-delà de la plage, l'artiste représente les effets du soleil sur une variété de surfaces : les ombres accentuant la brillance des robes blanches, les joues bronzées de la figure principale, les herbes alternativement tachetées de vert foncé et de jaune blanchi, et la rencontre brumeuse de bleu entre le ciel et la mer.

Comme dans beaucoup d'œuvres de McNicoll, les sens sont sollicités dans *Septembre ensoleillé* : le spectateur imagine la chaleur du soleil, l'odeur de l'océan et le son bruissant des longues herbes. Dans les mots du critique canadien Hector Charlesworth : « on peut ressentir la douce brise dans ce tableau⁵. » Pourtant, comme si souvent chez McNicoll, il y a aussi un sentiment de détachement : les personnages ne s'engagent pas les uns envers les autres, pas plus qu'ils ne communiquent avec le spectateur. Kristina Huneault suggère que cette caractéristique fréquente du travail de McNicoll puisse être un résultat, peut-être, de sa perte d'audition alors qu'elle était enfant⁶.

Cette toile a été exposée à la Royal Society of British Artists, quand McNicoll est élue à cette institution prestigieuse, et a reçu des commentaires positifs dans la presse à Toronto, à Montréal et à Londres. *The Studio* inclut une reproduction de l'œuvre dans un article qui cite le travail de McNicoll à côté de celui d'A. Y. Jackson (1882-1974), de Laura Muntz Lyall (1860-1930) et de pairs impressionnistes canadiens comme Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937) et Clarence Gagnon (1881-1942). L'auteur les salue comme la preuve évidente et passionnante « d'un art distinctement canadien⁷. »



GAUCHE: Helen McNicoll, *On the Beach (À la plage)*, v. 1910, huile sur toile, 41 x 46 cm, collection privée. McNicoll a réalisé au moins deux versions de cette œuvre, ainsi que plusieurs autres ayant la plage comme thème. DROITE: Claude Monet, *Promenade sur la falaise, Pourville*, 1882, huile sur toile, 66,5 x 82,3 cm, Art Institute of Chicago.

À L'OMBRE DE L'ARBRE V. 1914



Helen McNicoll, *In the Shadow of the Tree* (À l'ombre de l'arbre), v. 1914

Huile sur toile, 100,3 x 81,7 cm

Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

McNicoll est surtout reconnue aujourd'hui comme peintre de femmes et d'enfants. Elle est fréquemment comparée aux impressionnistes comme Berthe Morisot (1841-1895) et Mary Cassatt (1844-1926), célèbres pour leurs propres représentations de la maternité. En tant que jeune femme, McNicoll conservait un album qui comportait beaucoup d'images de la maternité. Mais bien qu'elle ait peint plusieurs scènes de jeunes femmes avec des enfants, comme *Minding Baby* (*Prenant soin du bébé*), v. 1911, dans lesquelles une fille plus âgée surveille ses plus jeunes frères et sœurs, peu de ses œuvres peuvent être décrites comme des représentations de mère et d'enfant¹. À *l'ombre de l'arbre* est peut-être une exception, quoique la relation maternelle y est plus détachée et ne ressemble pas aux représentations plus physiquement intimes de Cassatt, comme dans *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (*Mère s'apprêtant à laver son enfant somnolent*), 1880. Plutôt que de porter toute son attention sur l'enfant, la mère (ou la sœur, la nourrice?) lit un livre, perdue dans son propre monde alors que le bébé dort. Sa main repose sur le côté du landau, mais ne touche pas tout à fait l'enfant.

Ce moment de repos est un bon exemple des études réalisées par McNicoll sur des figures tranquilles de femmes modernes dans les années plus tardives de sa carrière, comme on l'observe dans *Beneath the Trees* (*Sous les arbres*), v. 1910, *The Chintz Sofa* (*Le divan de chintz*), v. 1913, et *The Victorian Dress* (*La robe victorienne*), 1914. Ces œuvres, représentant souvent des femmes lisant ou cousant, appartiennent à une longue tradition artistique qui montre des femmes habitant leur propre monde intérieur alors qu'elles s'adonnent tranquillement à des tâches domestiques ou à de calmes loisirs. Elles rappellent, par exemple, l'âge d'or hollandais et le travail de Johannes Vermeer (1632-1675), qui confère une forme de vertu morale à des femmes représentées seules dans un espace domestique.

Des spécialistes comme Rozsika Parker soutiennent que la lecture et la couture étaient, au dix-neuvième siècle, des actions potentiellement subversives pour des femmes limitées à la sphère privée : lire et coudre pouvaient être considérées comme des exercices stimulant l'imagination et le rêve, une évasion de la besogne domestique et de l'éducation des enfants². Dans *Prenant soin du bébé*, v. 1911, les filles les plus âgées, concentrées sur leur couture, n'ont pas remarqué que l'enfant dans le landau s'est éveillé.



DROITE : Helen McNicoll, *Minding Baby* (*Prenant soin du bébé*), v. 1911, huile sur toile, 50,8 x 61 cm, collection privée. GAUCHE : Mary Cassatt, *Mother About to Wash Her Sleepy Child* (*Mère s'apprêtant à laver son enfant somnolent*), 1880, huile sur toile, 100,33 x 65,72 cm, Los Angeles County Museum of Art.

À L'OMBRE DE LA TENTE 1914



Helen McNicoll, *Under the Shadow of the Tent* (À l'ombre de la tente), 1914

Huile sur toile, 83,5 x 101,2 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

McNicoll a réalisé cette œuvre dans le sud de la France. Une des femmes représentées est assise sur un tabouret pliant alors que la deuxième est assise sur le sable. La peinture correspond aux centres d'intérêt de McNicoll pour les lieux et les espaces du tourisme moderne : un sac de denrées est posé sur la couverture et un chapeau est abandonné sur le sable. Mais les deux personnages sont concentrées sur des activités artistiques : la femme assise porte une blouse de peintre alors qu'elle regarde dans sa boîte de matériel à peindre, et l'autre feuillette un carnet de croquis. Les femmes, absorbées dans leur travail, ne communiquent pas entre elles et pas davantage avec le spectateur de la scène. Le format relativement grand de la peinture soutient l'idée que l'activité artistique des deux femmes est importante.

À l'ombre de la tente est aussi une image de collaboration féminine et d'amitié, particulièrement si on la considère dans le contexte d'autres peintures réalisées par McNicoll et par Dorothea Sharp (1874-1955), clairement peintes en parallèle dans une même séance de peinture. On retient notamment de McNicoll *In the Tent* (*Sous la tente*), 1914, et de Sharp, *A Day by the Sea* (*Une journée à la mer*), ainsi que *Painting on the Beach* (*Peinture à la plage*), toutes deux de 1914. Une autre version de Sharp, *Marcella Smith at the Beach, The Languedoc, South of France* (*Marcella Smith à la plage, Languedoc, sud de la France*), 1914, identifie le modèle qui peint comme étant une autre artiste, Marcella Smith (1887-1963), qui devient la compagne permanente de Sharp après la mort de McNicoll. Ensemble, ces œuvres expriment avec puissance l'existence d'un réseau de femmes qui travaillent, voyagent et vivent ensemble dans une atmosphère d'assistance mutuelle et de créativité.

Cette peinture impressionniste a bien été reçue tant en Angleterre qu'au Canada. Quand elle est exposée à la Royal Society of British Artists, les critiques la célèbrent comme étant « un morceau de peinture fluide et très maîtrisée¹. » En 1914, quand elle gagne le prix de l'Association culturelle des femmes de Montréal pour la meilleure peinture réalisée par une femme canadienne à l'exposition de printemps de l'Art Association of Montreal, la presse locale la loue comme étant « une toile bien peinte et bien observée² » dont la facture montre « liberté et confiance³. » Comme d'autres scènes de plage de McNicoll, *À l'ombre de la tente* est une œuvre remplie d'une éclatante lumière solaire alors que l'artiste utilise des couleurs pures, des blancs, des jaunes et des bleus, pour évoquer le sentiment d'une journée d'été claire et douce en bord de mer.



Dorothea Sharp, *A Day by the Sea* (*Une journée à la mer*), 1914, huile sur toile, 76,2 x 96,5 cm, collection privée.

LA ROBE VICTORIENNE 1914



Helen McNicoll, *The Victorian Dress (La robe victorienne)*, 1914
Huile sur toile, 108,8 x 94,5 cm
Musée McCord, Montréal

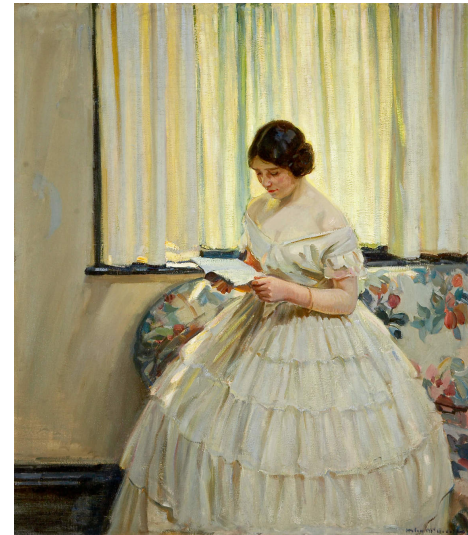
La robe victorienne est une de deux peintures ayant le même sujet et le même titre, réalisées par McNicoll au sommet de sa carrière. Les deux œuvres sont mises en scène dans l'atelier de Londres qu'elle partage avec Dorothea Sharp (1874-1955) où elle a aussi peint *The Chintz Sofa* (*Le divan de chintz*), v. 1913. Même si ces images de robe sont différentes dans la composition et les couleurs, elles révèlent toutes deux un intérêt pour l'expression de la féminité – blanche, de classe-moyenne – à travers la mode.

La peinture montre une figure féminine solitaire se tenant debout contre le mur de l'atelier; le miroir derrière elle reflète le dos de la modèle, mais guère autre chose. La femme porte un châle rayé très coloré, rose saumon et mauve, drapé sur une robe blanche faite d'une jupe ample à étagements froncés. Les deux œuvres sur le même thème ont été peintes à la veille de la Première Guerre mondiale, mais pourtant cette silhouette était celle qui était en vogue autour du milieu du dix-neuvième siècle, comme en font foi les épaules basses et la taille minuscule de la robe vue dans la deuxième œuvre.

Les jupes de cette forme sont devenues populaires avec l'invention de la crinoline cage dans les années 1850, qui, étant légère et flexible, permet aux femmes d'être à la mode tout en étant physiquement mobiles. Les caricaturistes à Londres et à Paris ont beaucoup raillé la frivolité des femmes en crinolines, les représentant coincées dans des embrasures de portes ou tombant des omnibus. Beaucoup de ces caricatures révèlent en fait l'inquiétude contemporaine de l'occupation physique de l'espace public par les femmes, nouvellement permise par la crinoline.

Le châle, probablement un cachemire, est aussi démodé que la robe. Le châle de cachemire est fait dans la région du même nom depuis le quinzième siècle et quand l'East India Company commence à les importer au dix-huitième siècle, ils sont devenus des accessoires à la mode en Angleterre et en France. Popularisés par l'Impératrice Joséphine en France, ils servaient fréquemment dans les échanges rituels de marchandises précédant le mariage. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, avant que des imitations bas de gamme, fabriquées en usine, ne transforment le marché, le châle de cachemire signifiait richesse et haut statut, un objet de luxe exhibé sur le corps féminin.

La robe victorienne est un commentaire ambigu sur le vêtement et sur la femme qui le porte. Dans ses nombreuses autres représentations, McNicoll revêt les femmes qu'elle peint de robes modernes. Il est possible que cette peinture soit une critique délibérée des lourdes attentes associées à l'expression vestimentaire de la féminité, particulièrement aussi à cause du miroir à l'arrière-plan, avec ses connotations historiques de vanité. McNicoll cherche peut-être à suggérer que la féminité est une performance, une identité que l'on « porte » comme un costume.



Helen McNicoll, *The Victorian Dress* (*La robe victorienne*), v. 1914, huile sur toile, 107,1 x 91,7 cm, Galerie d'art de Hamilton.

An impressionist painting by Helen McNicoll depicting three women in a garden. The woman in the center, wearing a white dress and a dark headband, holds a large, light-colored parasol. To her right, another woman in a white dress and a wide-brimmed straw hat is seated. In the lower left, a third woman, seen from the back, wears a light-colored dress. The background is a dense, textured garden with various green and blue tones. The text 'IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES' is overlaid in the center in a bold, black, sans-serif font.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Helen McNicoll, une des principales artistes impressionnistes au Canada, a connu un succès considérable au pays et en Angleterre pendant sa courte carrière. Faisant partie de la dernière génération d'artistes canadiens à recevoir une formation et à travailler à l'étranger, son rôle est important pour la mise en relation des mondes de l'art de chaque côté de l'Atlantique. Elle a vécu à une époque passionnante pour les artistes femmes dont l'acceptation professionnelle semble alors se concrétiser. Bien qu'elle soit aujourd'hui reconnue pour ses représentations ensoleillées de femmes et d'enfants, ses peintures proposent un discours plus complexe sur la vie domestique et la féminité.

RELATIONS ENTRE LE CANADA ET L'ÉTRANGER

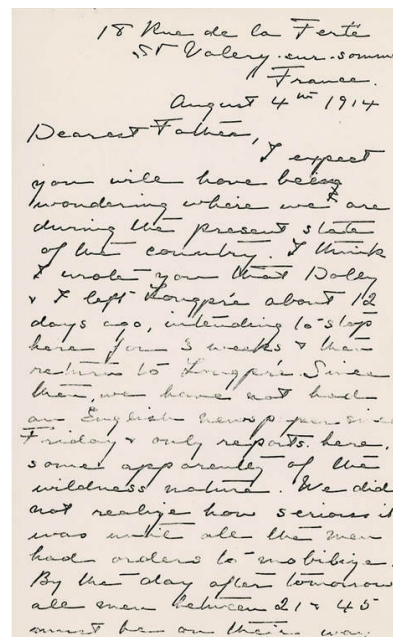
Helen McNicoll mérite d'être reconnue comme une artiste qui joue un rôle crucial dans l'histoire de l'art canadien et comme une importante contributrice à un réseau plus large d'échange artistique transnational au tournant du vingtième siècle. Elle fait partie des artistes canadiens qui étudient à l'étranger durant les décennies entre la Confédération et la Première Guerre mondiale. Si les générations précédentes d'artistes avaient été limitées par l'importante distance de la traversée de l'Atlantique, des innovations significatives dans les domaines de la communication et du transport, après les années 1870, permettent désormais que les mondes de l'art de l'Amérique du Nord et de l'Europe soient liés plus que jamais auparavant. Des artistes comme Emily Carr (1871-1945) ont documenté, dans des carnets de croquis, leurs voyages en navire à vapeur et par chemin de fer, tandis que McNicoll a décrit ses voyages dans ses lettres à sa famille. Le périple à l'étranger est alors considéré comme une étape nécessaire dans le processus de professionnalisation des jeunes artistes canadiens : même si Montréal et Toronto croissent rapidement en renommée comme centres d'enseignement des arts et d'expositions, elles demeurent encore à la traîne derrière les villes européennes.

Après leur formation au sein des meilleures écoles à Paris et à Londres, beaucoup d'artistes canadiens, comme James Wilson Morrice (1865-1924) et William Blair Bruce (1859-1906), restent à l'étranger pour y poursuivre leurs carrières. Bien que McNicoll ne soit jamais retournée vivre à Montréal de manière permanente, elle expose annuellement à l'Art Association of Montreal (AAM) et à l'Académie royale des arts du Canada (ARC), parmi d'autres institutions canadiennes, et ses accomplissements à l'étranger sont suivis par la presse locale. À ce titre, elle fait partie d'un important groupe d'artistes expatriés qui a joué un rôle significatif dans la transmission des styles internationaux et des sujets modernes au Canada. McNicoll a particulièrement contribué à la portée de l'impressionnisme au Canada à une période où le mouvement n'avait pas encore de succès critique ou populaire au pays.

McNicoll étudie à Londres plutôt qu'à Paris, alors la capitale reconnue du monde de l'art, probablement à cause de ses antécédents familiaux et de la langue qui, avec sa perte d'audition, en fait une destination naturelle pour elle. Il est aussi possible que la capitale britannique ait été une option plus



GAUCHE : Emily Carr, « Liverpool », dans *Sister and I from Victoria to London* (Ma sœur et moi de Victoria à Londres), 1910-1911, aquarelle et encre sur papier, 23,4 x 18,6 cm, Fonds d'archives Emily Carr, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. DROITE : Première page de la lettre de McNicoll provenant de France et décrivant l'émergence de la Première Guerre mondiale et la mobilisation des troupes françaises. Lettre de H. McNicoll à D. McNicoll, 4 août 1914, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



attrayante pour les artistes femmes étudiant à l'étranger : Paris avait alors cette réputation « d'immoralité bohème » peu convenable pour des jeunes femmes respectables de classe moyenne ou supérieure, vivant loin de leurs parents. D'autres femmes canadiennes sont allées en Angleterre durant cette période, notamment Frances Jones Bannerman (1855-1940), Sophie Pemberton (1869-1959) et Mary Bell Eastlake (1864-1951). Il y a peu de traces d'artistes de couleur ou d'artistes canadiennes-françaises étudiant en Angleterre à cette période.



GAUCHE : Helen McNicoll, *The Blue Sea (On the Beach at Saint Malo) (La mer bleue [sur la plage de Saint-Malo])*, v. 1914, huile sur toile, 51,4 x 61 cm, collection privée. DROITE : Lawren Harris, *North Shore, Lake Superior (Côte nord, Lac Supérieur)*, 1926, huile sur toile, 102,2 x 128,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec des œuvres réalisées avant et après la Première Guerre mondiale, McNicoll et Harris montrent des approches différentes dans le genre du paysage marin.

McNicoll et sa génération ont été, toutefois, les derniers à devoir systématiquement se rendre à l'étranger pour leur formation. Quand la guerre éclate en 1914, le voyage vers l'Europe, qu'il soit d'agrément ou d'étude, devient une aventure pratiquement impossible. Après la guerre, un esprit nationaliste très fort pousse les artistes à choisir des sujets et des styles qui soient uniquement canadiens, comme le démontrent si bien les œuvres du Groupe des Sept. Les toiles impressionnistes de McNicoll, comme *The Blue Sea (On the Beach at Saint Malo) (La mer bleue [sur la plage de Saint-Malo])*, v. 1914, sont alors considérées comme trop européennes et démodées en comparaison aux paysages canadiens modernistes d'artistes comme Lawren Harris, et tombent en défaveur. Néanmoins, comme le monde de l'art est aujourd'hui de plus en plus globalisé, McNicoll et ses pairs fournissent déjà un important modèle pour comprendre les réseaux artistiques transnationaux contemporains.

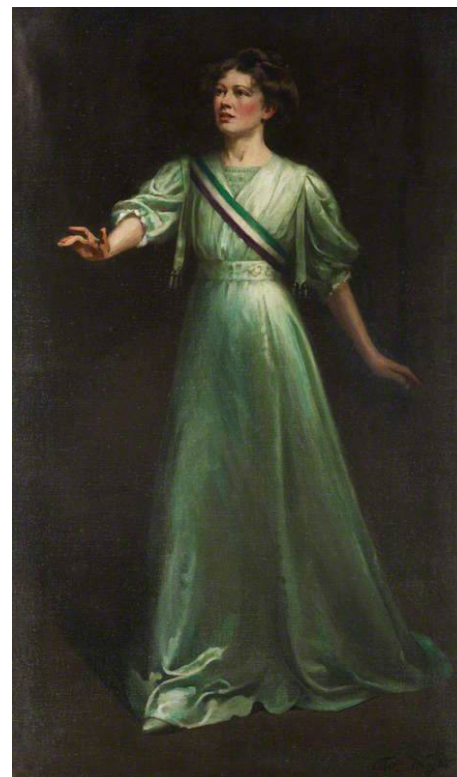
ACCÈS DES FEMMES AU MONDE DE L'ART

Toute discussion sur McNicoll doit prendre en compte le rôle que la question des genres a joué dans la production de son œuvre. La peintre travaille d'ailleurs à une période clé pour les artistes femmes professionnelles. Dès la fin du dix-neuvième siècle, les femmes en Europe et en Amérique du Nord amorcent un combat spectaculaire et durable pour que l'accès à la formation artistique et aux possibilités d'expositions soit équivalent à celui de leurs pairs masculins. Bien que les femmes continuent d'être exclues de l'École des beaux-arts de Paris jusqu'en 1897, un certain nombre d'écoles d'art rivales ont essaimé pour répondre aux demandes d'étudiantes sérieuses; parmi les premières s'impose la Slade School of Fine Art de Londres, que McNicoll a fréquentée de 1902 à 1904. Pourtant, même si les artistes femmes obtiennent du succès sur le plan de l'éducation, bien d'autres portes leur restent fermées, et ce, bien après la mort de McNicoll : ce n'est qu'en 1933, par exemple, que Marion Long (1882-1970) est devenue la première artiste femme à être élue à l'adhésion complète de l'Académie royale des arts du Canada, depuis Dame Charlotte Schreiber en 1880.

En réponse à ces exclusions, les femmes ont créé leurs propres occasions professionnelles. McNicoll devient membre de la Society of Women Artists (SWA) de Londres dont sa collègue, Dorothea Sharp (1874-1955), est vice-présidente. D'abord fondée en 1856 comme la Society of Female Artists, son but est d'obtenir pour les femmes l'accès à un monde de l'art dominé par les hommes. Les lettres de McNicoll révèlent pourquoi elle trouve attrayant le fait d'être membre d'une société pour femmes seulement. Après son élection comme membre associée de la Royal Society of British Artists (RBA) en 1913, elle décrit une expérience qu'elle y vit comme étant « une réunion orageuse » quand l'artiste et activiste suffragiste britannique Ethel Wright (1866-1939) se plaint de la façon dont ses peintures avaient été accrochées à une exposition :

Elle, Dolly [Dorothea Sharp] et moi étions les seules femmes là ... [et elle] a protesté [que] les responsables de l'accrochage étaient « des ratiers » et que l'accrochage était un déshonneur. Vous n'avez jamais vu autant d'hommes qui semblaient fâchés et impuissants - quand l'un d'eux, celui qui souhaitait la voir exclue de la société, a dit que si elle ne faisait pas d'excuses, elle devait démissionner. Et elle a réellement démissionné, séance tenante. C'était dommage parce que bien que son travail soit plutôt extrême, il était intéressant et contribuait à enrichir l'exposition.

En tant que femmes, McNicoll, Sharp et Wright étaient intensément conscientes de leur position précaire au sein de l'association. Les alternatives comme la SWA leur fournissaient un réseau fort de commanditaires et d'assistance professionnelle quand les institutions traditionnelles manquaient à le faire; au Canada, la Women's Art Association répond à ce besoin après 1890. À l'AAM, la Women's Art Society fait la promotion du travail des artistes femmes, comme McNicoll qui remporte leur prix pour *Under the Shadow of the Tent* (À l'ombre de la tente) en 1914.



Ethel Wright, *Dame Christabel Pankhurst*, 1909, huile sur toile, 160 x 94 cm, National Portrait Gallery, Londres. Pankhurst est une figure importante du mouvement suffragiste dans les années précédant la Première Guerre mondiale.



GAUCHE : Helen McNicoll, *Watching the Boat* (*Observant le bateau*), v. 1912, huile sur toile, 64,1 x 76,8 cm, collection privée, Vancouver.
DROITE : Dorothea Sharp, *Two Girls by a Lake* (*Deux filles au bord d'un lac*), v. 1912, huile sur toile, 47 x 76 cm, collection privée.

Deborah Cherry et Janice Helland ont démontré que des relations personnelles informelles contribuent aussi à promouvoir la carrière professionnelle d'une artiste femme¹. La relation intime entretenue par McNicoll et Dorothea Sharp est l'une parmi de nombreuses forgées par les Canadiennes à cette période : Florence Carlyle (1864-1923), par exemple, vit et travaille avec Judith Hastings (dates inconnues); et Harriet Ford (1859-1938), avec Edith Hayes (1860-1948). Au Canada, le partenariat entre Frances Loring (1887-1968) et Florence Wyle (1881-1968) est devenu le cœur d'un cercle important d'artistes à Toronto pendant les années 1920, tandis que les femmes du Groupe de Beaver Hall à Montréal forment un réseau serré estompant la frontière entre le personnel et le professionnel.

Pour une expatriée comme McNicoll, entretenir ce type de relations est particulièrement important pour connaître le succès dans un nouveau pays. Ensemble, des femmes comme McNicoll et Sharp peuvent partager les coûts d'un atelier, se soutenir l'une l'autre pendant leurs voyages et s'échanger des critiques et commentaires immédiats alors qu'elles peignent. Les deux peignent d'ailleurs fréquemment des sujets similaires, comme on l'observe dans *Watching the Boat* (*Observant le bateau*) de McNicoll et *Two Girls by a Lake* (*Deux filles au bord d'un lac*) de Sharp, les deux œuvres datant de 1912 environ. Tenant compte de la surdité de McNicoll, on peut croire que Sharp a certainement été d'une aide précieuse dans la gestion des aspects plus pratiques de la production artistique : embauche de modèles, location de logements, et achats de matériel. Il semble aussi que Sharp ait joué un rôle important auprès de McNicoll en l'encourageant à exposer publiquement ses œuvres à Montréal et à Londres et aussi à se joindre à des associations professionnelles



Atelier de Helen McNicoll à St Ives, Cornouailles, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. McNicoll loue un atelier dans un hangar à poisson converti à St Ives, et c'est là où elle rencontre Dorothea Sharp.

reconnues. La correspondance montre que Sharp milite avec force en faveur de McNicoll avant son élection à la RBA. « Dolly a travaillé très dur, » écrit McNicoll à son père. « Elle est allée parmi les membres et les a conduit jusqu'à mes peintures [;] s'ils ne les aimaient pas, elle retournait en chercher d'autres². » En retour, McNicoll permet à Sharp de présenter son travail au Canada et celle-ci expose au moins à une occasion à l'AAM.

Le plus grand défi pour les artistes femmes était sans doute la reconnaissance à titre de « professionnelles ». Bien que les femmes – particulièrement les femmes de haute position sociale comme McNicoll – soient, depuis longtemps, encouragées à dessiner et à peindre comme une expression de leur raffinement, elles parviennent difficilement à dépasser le statut d'amatrice aux yeux des historiens de l'art et des conservateurs³. McNicoll ne semble pas avoir souffert de cette perception; elle a beaucoup exposé et vendu ses œuvres à des institutions publiques et à des collectionneurs privés. En effet, sa chronique nécrologique souligne justement son professionnalisme, affirmant que « Mlle McNicoll n'était pas une amatrice – peu de peintres du dominion considéraient leur art avec autant de sérieux qu'elle⁴. »



Helen McNicoll, *Beneath the Trees (Sous les arbres)*, v. 1910, huile sur toile, 60 x 49,5 cm, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg.

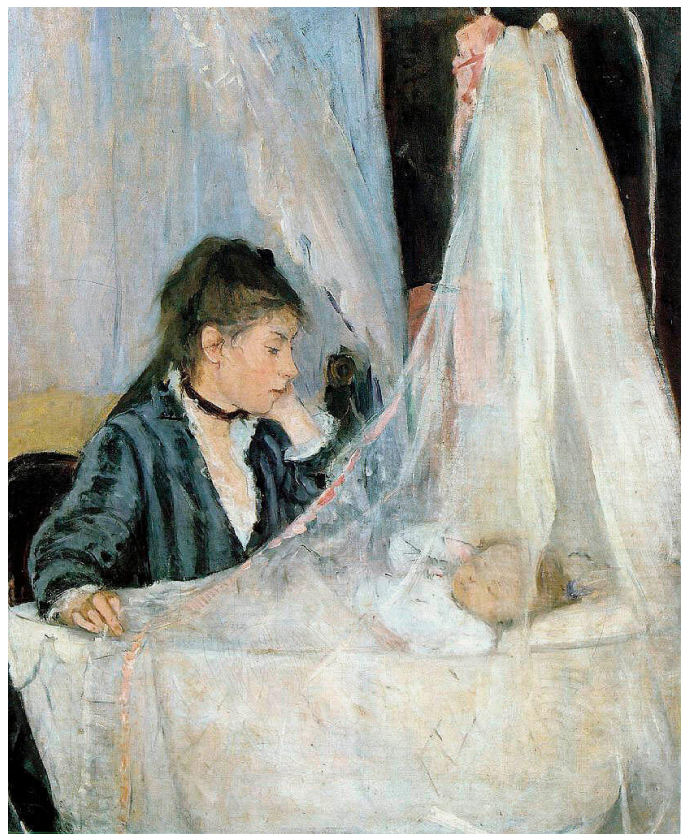
Il demeure toutefois que la reconnaissance de McNicoll après sa mort semble avoir été affectée par cette question de statut. Quand les premières histoires de l'art canadien ont été écrites dans les années 1920, le nom McNicoll est omis, comme l'est celui de la majeure partie de ses collègues femmes. Dans une nouvelle forme de récit nationaliste, les vastes paysages sauvages ont préséance sur les calmes scènes domestiques comme *Beneath the Trees (Sous les arbres)*, v. 1910, de McNicoll. Ce n'est qu'à la toute fin du vingtième siècle que l'on commence à accorder un peu de reconnaissance à cette artiste et à ses pairs, à titre de professionnelles, et ce, grâce aux efforts d'historien(ne)s de l'art et de conservateurs(trices) féministes qui se sont efforcés de réhabiliter leur travail. Toutefois, la recherche sur les artistes femmes canadiennes dans les années précédant la Première Guerre mondiale est encore bien loin derrière celle consacrée à leurs pairs féminins en France, en Angleterre et aux États-Unis.

FÉMINITÉ, VIE DOMESTIQUE ET « SPHÈRES SÉPARÉES »

Les questions de genre sont également importantes à considérer dans l'analyse des choix de sujets de McNicoll pour ses peintures. Aujourd'hui, elle est reconnue principalement comme peintre de douces scènes impressionnistes de femmes et d'enfants. Les critiques et les historien(ne)s de l'art la comparent à d'autres artistes femmes impressionnistes, en particulier Berthe Morisot (1841-1895) et Mary Cassatt (1844-1926) – le lien entre McNicoll et Cassatt a été fait assez tôt, dès 1913, par un critique pour le journal montréalais *Le Devoir*⁵. Ces artistes femmes partagent le même intérêt pour les qualités transitoires de la vie moderne quotidienne, ce qui est manifeste dans leur volonté de capter des scènes de la vie bourgeoise contemporaine, dans des salons et des jardins privés plutôt que dans les espaces publics de la ville moderne.



Helen McNicoll, *Study of a Child (Étude d'un enfant)*, v. 1900, huile sur toile, 61 x 50,8 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.



Berthe Morisot, *Le berceau*, 1872, huile sur toile, 56 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Griselda Pollock et d'autres spécialistes soutiennent que les femmes impressionnistes ont peint des scènes domestiques non parce qu'elles sont biologiquement portées vers des sujets « féminins », mais parce qu'elles y étaient confinées par les normes sociales de l'époque⁶. À la fin du dix-neuvième siècle, la théorie des « sphères séparées » repose sur l'idée que les femmes de la classe moyenne sont liées à la sphère privée de la maison, alors que les hommes sont associés à la sphère de la vie publique. Il aurait été inapproprié pour McNicoll de peindre des scènes de la vie parisienne moderne comme celles peintes par son collègue impressionniste canadien James Wilson Morrice (1865-1924). Plutôt, les artistes femmes peignent des sujets de leur vie quotidienne, utilisant souvent amies, mères, sœurs et enfants comme modèles.



GAUCHE : James Wilson Morrice, *A Wet Night on the Boulevard Saint Germain, Paris* (*Un soir de pluie sur le boulevard Saint Germain, Paris*), v. 1895-1896, huile sur toile, marouflée sur panneau de fibres, 22,9 x 19,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Photographie d'une page de l'album-souvenir de McNicoll, v. 1900, collection privée, Acton.

Il est clair que ces sujets retiennent l'attention de McNicoll. Elle garde un album qui rassemble des images de femmes et d'enfants à côté de reproductions d'œuvres réalisées par des artistes femmes célèbres, comme Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) et l'illustratrice américaine Jessie Willcox Smith (1863-1935). Un certain nombre de peintures de McNicoll reprend ces mêmes sujets, représentant des femmes dans des intérieurs domestiques, occupées à des activités « féminines » comme la couture ou la lecture. McNicoll a aussi joué un rôle important dans la compréhension nouvelle de l'enfance moderne par des œuvres comme *Cherry Time* (*Le temps des cerises*), v. 1912. Par cette peinture, et ses représentations idylliques de jeunes filles insouciantes cueillant des fleurs ou jouant sur la plage, elle contribue à un corpus d'images qui, selon Anne Higonnet, reflète et construit tout à la fois l'idée de l'enfance comme une phase spéciale et séparée de la vie⁷. Il faut toutefois comprendre que ces concepts de sphères séparées et d'enfance idéale étaient spécifiques aux familles de race blanche, de classe moyenne et supérieure. Les œuvres de McNicoll mêmes, représentant des femmes et des enfants travaillant dans le milieu rural, mettent en évidence les limites de ces discours.



Helen McNicoll, *Cherry Time (Le temps des cerises)*, v. 1912, huile sur toile, 81,7 x 66,4 cm, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg.

« UN CONTRASTE SAISISANT »

En y regardant de plus près, le travail de McNicoll révèle un inconfort avec les sujets stéréotypés dits « féminins » ou « domestiques » et, d'ailleurs, sa chronique nécrologique dans *Saturday Night* note qu'elle « présente un contraste saisissant par rapport au type dominant d'artiste peintre femme⁸. » Kristina Huneault soutient que les accords traditionnels de féminité et de sphère privée s'effondrent dans les peintures de McNicoll – par exemple, dans *In the Shadow of the Tree* (*À l'ombre de l'arbre*), v. 1914, par le manque de contact entre la femme et l'enfant; dans *Interior* (*Intérieur*), v. 1910, par l'absence de la femme présumée dans l'espace domestique; et dans les deux versions de *The Victorian Dress* (*La robe victorienne*), v. 1914, par la robe démodée. « Il y a quelque chose de flou, mais de quand même perceptible dans ces exemples », écrit-elle, « cela permet de soutenir l'argument que la féminité ne réside pas directement dans le monde que McNicoll perçoit⁹. »

Huneault suggère que la perte d'audition de McNicoll dès son jeune âge peut expliquer en partie le sentiment de silence et de détachement qui ressort de plusieurs de ses œuvres. Les personnages ne communiquent pas entre eux, pas plus qu'ils ne reconnaissent la présence du spectateur en lui retournant son regard. Les femmes et les enfants semblent enfermés dans leur propre monde intérieur. D'un autre côté, il est possible de comprendre l'inconfort subtil de McNicoll par rapport aux représentations traditionnelles de la féminité par le biais des études queer. Bien qu'il n'y ait aucune preuve formelle de la nature exacte de sa relation avec Dorothea Sharp, il semble évident à tout le moins, qu'elle n'ait pas choisi de vivre une vie qui inclut un mariage hétérosexuel et des enfants à elle, mais qu'elle ait plutôt opté pour un partenariat avec une femme, sa vie durant¹⁰.



Helen McNicoll, *The Open Door* (*La porte ouverte*), v. 1913, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection privée.

L'exemple le plus évident de cette distance par rapport au discours traditionnel de la féminité bourgeoise de race blanche est sans doute l'œuvre de McNicoll *The Open Door* (*La porte ouverte*), v. 1913. Peinte la même année que son élection à la prestigieuse Royal Society of British Artists, l'œuvre représente une femme seule, entièrement vêtue de blanc, en train de coudre sur un tissu blanc, son corps se découpant sur un fond de porte ouverte. L'utilisation des mêmes nuances de blanc, de gris,

d'argent et de beige, tant sur la robe que le tissu, le mur, la table, le miroir et le plancher, rend indiscernable la frontière entre forme et fond, créant l'impression que tout dans cette pièce – incluant la femme – fait naturellement partie de l'espace. Mais *La porte ouverte* contient aussi des signes qui indiquent le malaise de l'artiste avec la représentation traditionnelle de la vie de famille domestique, d'abord et surtout par la porte menant vers le monde extérieur, mais aussi par l'étrangeté du miroir qui ne reflète rien, par l'incertitude dans laquelle nous sommes de savoir ce que coud la femme et par la singularité de sa position debout¹¹. De plus, le titre de l'œuvre suggère un monde riche de possibilités : le manteau et le chapeau de la femme sont accrochés derrière la porte, prêts à être portés. Dans l'ensemble, la peinture est une métaphore d'un nouvel accès des femmes au monde de l'art et de l'écart entre la vie à laquelle on s'attend d'une femme blanche de la classe de McNicoll, et la vie qu'elle vit en réalité.

UN HÉRITAGE OUBLIÉ

La reconnaissance critique qu'a connue McNicoll de son vivant n'a pas eu de suite pendant une grande partie du vingtième siècle. Il est possible que ce désintérêt critique et populaire envers McNicoll et ses pairs formés en Europe soit dû au fait qu'à titre d'expatriés, ils n'ont pas été reconnus comme suffisamment canadiens pour avoir leur place dans les histoires de l'art national. Entre la domination du Groupe des Sept et la célébration d'une école canadienne de peinture, McNicoll a été effacée de la place publique. En 1926, lors de l'exposition inaugurale de la Art Gallery of Toronto (maintenant Art Gallery of Ontario/Musée des beaux-arts de l'Ontario) mettant en vedette seulement trois artistes femmes, trois des œuvres de McNicoll ont été exposées : *Reading* (*La lecture*), *Sewing* (*La couture*) et *Children Playing in the Forest* (*Enfants jouant dans la forêt*), dates et localisations inconnues. Elle reçoit alors une attention critique et publique relativement limitée durant les quelques années qui vont suivre, cependant ses œuvres sont exclues des ouvrages généraux sur l'histoire de l'art canadien et sont, en grande partie, absentes des collections publiques. À l'occasion de l'exposition commémorative de McNicoll à l'Art Association of Montreal (AAM) en 1925, un auteur conclut que les œuvres exposées « la désignent plutôt comme une peintre anglaise¹². »



Vue nord-ouest de l'exposition *Helen McNicoll* de 1999 au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Le mur de gauche présente *Sunny September* (*Septembre ensoleillé*) et *On the Cliffs* (*Sur les falaises*), deux œuvres de 1913. Sur le mur de droite, on discerne la peinture *Picking Flowers* (*La cueillette de fleurs*) et son esquisse, toutes deux datées de 1912 environ.

Les premiers signes d'une reconnaissance nouvelle sont apparus au milieu des années 1970, quand la célébration de l'Année internationale de la femme en 1975 a conduit à redonner une visibilité aux artistes femmes au Canada et dans le monde entier. Cette même année, les œuvres de McNicoll font partie d'une exposition majeure, *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (Dans les yeux d'une femme : peintres femmes au Canada), organisée par Natalie Luckyj et Dorothy Farr du Agnes Etherington Art Centre à Kingston, Ontario. De plus, au milieu des années 1970, un grand nombre des œuvres de McNicoll, qui pour la plupart étaient restées dans des collections familiales et privées, sont exposées pour la première fois depuis l'exposition commémorative de 1925, à la Morris Gallery de Toronto. McNicoll est l'objet d'un intérêt de la part de spécialistes de l'impressionnisme au Canada et son travail est inclus dans un certain nombre de catalogues et d'expositions dans les années 1980 et 1990.

En 1999, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist* (Helen McNicoll : une impressionniste canadienne), une exposition majeure organisée par Luckyj au Musée des beaux-arts de l'Ontario, a permis à McNicoll de retrouver l'attention du public. Le catalogue de l'exposition de Luckyj présente l'artiste à un public plus étendu et a préparé le terrain pour de nouvelles études sur son travail. Depuis, ses peintures ont été achetées et exposées par des institutions majeures et ont atteint des sommets de prix dans les ventes aux enchères. McNicoll prend maintenant sa place parmi les principaux artistes du Canada.



Helen McNicoll, *The Chintz Sofa #2* (Le divan de chintz n° 2), v. 1913, huile sur toile, 81,3 x 99 cm, collection privée. Plusieurs œuvres de McNicoll, comme *Le divan de chintz n° 2*, représentent des femmes modernes s'occupant avec sérieux au travail artistique.

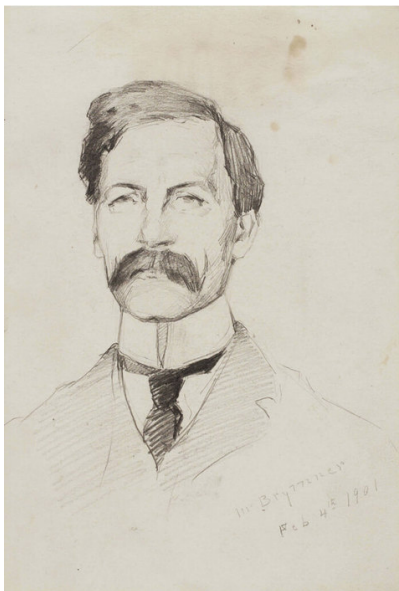


STYLE ET TECHNIQUE

À la mort de Helen McNicoll en 1915, *Saturday Night* proclame qu'elle était « parmi les artistes canadiens les plus originaux et techniquement accomplis¹. » Formée à l'Art Association of Montreal et à la Slade School of Fine Art de Londres dans un programme d'études académiques traditionnelles, McNicoll a rapidement adopté la peinture en plein air et le style lumineux et aéré de l'impressionnisme. Ce mouvement est demeuré controversé au Canada longtemps après son émergence en France et McNicoll est devenue une figure importante pour l'avoir popularisé au pays.

PREMIÈRES FORMATIONS

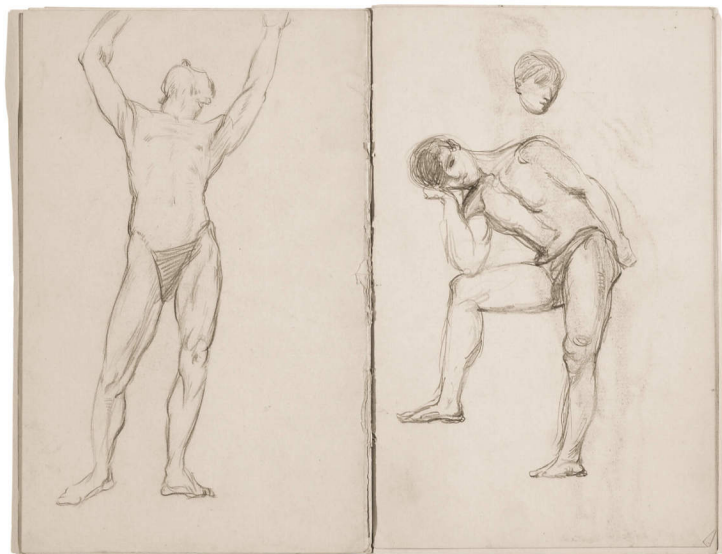
L'œuvre de Helen McNicoll révèle une impressionnante variété de sujets et une grande maîtrise technique. La peintre reçoit sa première formation artistique officielle à l'Art Association of Montreal (AAM) en 1899. L'école de l'institution, reconnue comme la meilleure au Canada et dirigée par William Brymner (1855-1925), était le cœur d'une scène de l'art émergente à Montréal. Brymner avait lui-même été formé à Paris à la célèbre Académie Julian et transmettait son éducation européenne à une nouvelle génération d'étudiants canadiens.



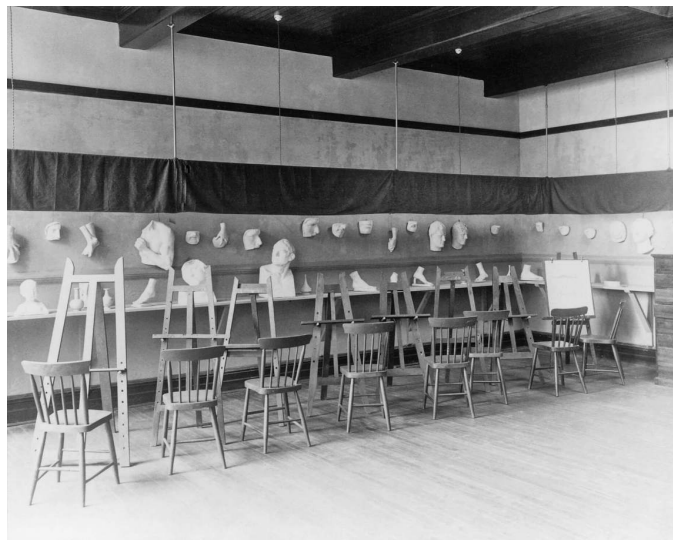
GAUCHE : Helen McNicoll, *Wm. Brymner*, 1901, graphite sur papier, 17,5 x 12,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : William Brymner, *Helen McNicoll*, 1901, graphite sur papier, 21,9 x 15,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

L'école de l'AAM offrait un programme d'études académiques traditionnelles modelé sur ceux de prestigieuses institutions comme l'École des beaux-arts de Paris et la Royal Academy of Arts de Londres. McNicoll et ses camarades d'étude y ont suivi des leçons en peinture et en illustration ainsi que des cours en anatomie et en histoire de l'art. On les encourage à copier des peintures dans les galeries de l'AAM et à se dessiner les uns les autres, ainsi que leurs professeurs. On trouve, dans le carnet de croquis de McNicoll datant de cette période, des portraits de Brymner et de son assistante, la professeure Alberta Cleland (1876-1960).

La base du programme d'études de l'AAM est alors le dessin. Les étudiants commencent par dessiner des fragments, puis des groupements plus complexes de formes issues de moulages en plâtre de sculptures antiques et de reproductions de peintures des maîtres anciens. Ce n'est que lorsqu'ils ont atteint un certain niveau de maîtrise qu'il leur est permis de dessiner d'après les modèles vivants nus. La compétence dans la représentation de l'anatomie, de la posture, des proportions, et du mouvement du corps était reconnue comme le fondement de la formation d'un peintre. McNicoll a beaucoup pratiqué les études de nu, tant à l'AAM qu'à la Slade School of Fine Art à Londres. Les dessins de son carnet de croquis de cette époque montrent l'attention minutieuse qu'elle porte à la musculature, au mouvement et à l'équilibre du corps humain.



Helen McNicoll, "Sketch of Male Nudes" from *Large Sketchbook* (« Croquis de nus masculins » du grand carnet de croquis), v. 1902, 23 feuillets tirés d'un carnet relié, graphite et crayon Conté sur papier vergé, chaque page : 20,3 x 13 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Photographie de la salle des plâtres de l'AAM, v. 1893, photographe inconnu. Ce n'est que lorsqu'ils ont atteint un certain niveau de maîtrise de la copie des sculptures en plâtre que les étudiants peuvent dessiner d'après les modèles vivants nus.

NATURALISME ET PEINTURE EN PLEIN AIR

À titre d'étudiante de l'AAM, McNicoll a l'occasion d'assister à des cours de croquis tenus à l'extérieur, dans lesquels l'expérience européenne de Brymner est de nouveau évidente. Lors de son séjour en France, il s'est familiarisé avec la peinture en plein air, qui devient populaire dans les années 1870 avec l'expansion du mouvement naturaliste. Le naturalisme et la



DROITE : Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, huile sur toile, 160 x 195 cm, Musée d'Orsay, Paris. GAUCHE : Helen McNicoll, *River Landscape (Paysage avec rivière)*, s. d., huile sur toile, 45,7 x 60,8 cm, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

peinture sur le motif préconisent surtout la représentation de scènes de la vie rurale et de paysages, combinant fréquemment une approche académique de la figure avec un traitement moderne de la lumière et de la couleur. Les sujets paysans de Jules Bastien-Lepage (1848-1884) et d'autres artistes exerçaient une grande influence sur le public contemporain auprès duquel ils étaient extrêmement populaires. Au Canada, la tendance naturaliste s'appréhendait surtout dans les œuvres hollandaises de l'école de La Haye, largement exposées aux cimaises des galeries de l'AAM et dans les résidences particulières des collectionneurs privés, entre autres chez la famille McNicoll même. L'influence de cette école est notable dans les premières œuvres de McNicoll, comme *River Landscape (Paysage avec rivière)*, s. d., et *Cottage, Evening (Maison de campagne, soirée)*, v. 1905.

Lorsqu'il emmenait ses étudiants dans la campagne pour peindre directement sur le motif, Brymner leur conseillait de considérer le paysage comme leur sujet, d'observer soigneusement les effets de lumière et d'atmosphère et de s'efforcer de donner à leurs coups de pinceau et à leur facture, un fini naturel, sans emphase. McNicoll travaille en plein air durant toute sa carrière, réalisant

dans la nature des croquis qu'elle termine en atelier. Dans cette pratique, l'invention relativement récente des tubes de peinture à l'huile lui a certainement été utile; on aperçoit d'ailleurs une boîte typique de couleurs dans *Under the Shadow of the Tent* (*À l'ombre de la tente*), 1914. Bien qu'elle possédait apparemment un appareil photo, elle ne semble pas l'avoir utilisé comme outil artistique, préférant esquisser la nature directement. Ces leçons de travail en plein air ont continué d'influencer le travail de McNicoll longtemps après qu'elle ait quitté Montréal; un critique a loué ses peintures, comme *A Welcome Breeze* (*Une brise bienvenue*), v. 1909, disant qu'elle avait « une qualité de soleil et de plein air, qui fait oublier tout travail à l'atelier et... qui atteint le calibre distinctif d'un art qui dissimule son art². »



William Brymner, *One Summer's Day* (*Journée d'été*), 1884, huile sur bois, 26,7 x 37,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Helen McNicoll, *A Welcome Breeze* (*Une brise bienvenue*), v. 1909, huile sur toile, 50,8 x 61 cm, collection privée.

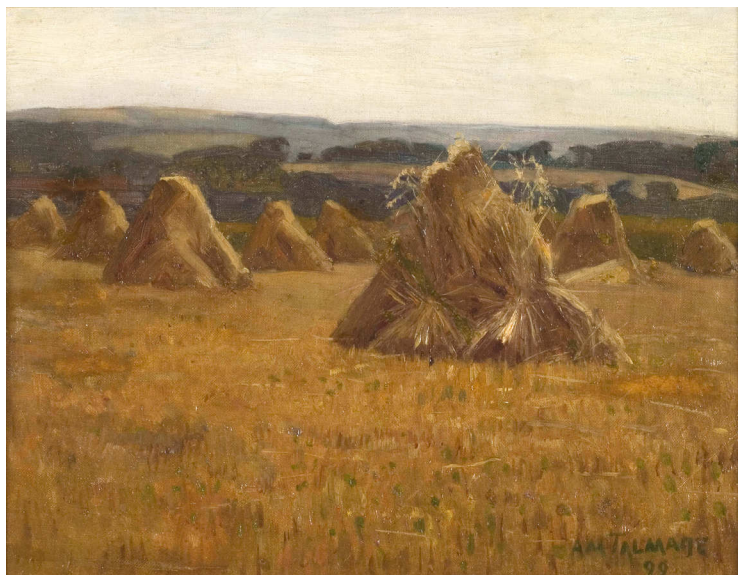
McNicoll quitte Montréal en 1902 pour s'inscrire à la prestigieuse Slade School of Fine Art de Londres. Reconnue comme une alternative d'avant-garde à la traditionnelle et démodée Royal Academy of Arts et comme une institution favorable à la formation des artistes femmes, la Slade abrite un certain nombre de professeurs réputés et d'étudiants qui ont constitué la scène moderne de l'art en Angleterre dans les premières années du vingtième siècle. Parmi eux, on retrouve les professeurs Henry Tonks (1862-1937), Fred Brown (1851-1941) et Philip Wilson Steer (1860-1942); et les étudiants Wyndham Lewis (1882-1957), William Orpen (1878-1931) et Augustus et Gwen John (1878-1961 et 1876-1939). La Slade, avec l'accès qu'elle ouvre aux galeries, musées et ateliers de Londres, donne à McNicoll l'occasion de s'engager dans une pratique artistique moderne à un niveau qui n'est alors pas encore atteint à Montréal.

L'Angleterre offre aussi de nouvelles possibilités pour la pratique de la peinture en plein air. McNicoll quitte Londres en 1905 pour se rendre dans un village retiré du sud-ouest, St Ives, où elle s'inscrit à la Cornish School of Landscape and Sea Painting. Dirigée par l'artiste suédois Julius Olsson (1864-1942), l'école est une destination populaire pour les étudiants qui désirent peindre avec sérieux dans un cadre rural. Olsson lui-même est principalement un peintre de marines dont le sujet favori est celui des vagues venant s'écraser sur la côte rocheuse. Il est connu pour repousser les limites de la pratique du plein air. Il permet à ses étudiants de travailler dans le grenier à poissons converti en atelier pour l'école pendant les orages, mais les force à peindre sur la plage, dans la lumière brillante du soleil, par tous les autres temps. L'assistant d'Olsson, Algernon Talmage (1871-1939), est lui aussi un grand partisan de la technique du plein air, et demande aux étudiants de peindre dans des champs ensoleillés et des vergers. Les nombreuses œuvres de McNicoll représentant des paysages de bord de mer et campagnards – *An English Beach (Une plage anglaise)*, v. 1910, *The Orchard (Le verger)*, s. d., et *Reaping Time (Le temps de la moisson)*, v. 1909, par exemple – sont clairement le résultat de sa période de travail en plein air avec Olsson et Talmage à St Ives.



Helen McNicoll, *An English Beach (Une plage anglaise)*, v. 1910, huile sur toile, 36 x 46 cm, collection privée.

St Ives était l'un des nombreux villages ruraux à travers l'Europe à attirer les peintres cherchant à s'éloigner des centres urbains. Que ce soit en Angleterre, en France, ou plus loin encore, ils peuvent généralement s'attendre à y trouver des collègues amicaux, des sujets à peindre originaux et une infrastructure toute faite pour peindre dans ces « colonies d'artistes », qui sont aussi relativement peu coûteuses et attirent les partisans d'une vie de bohème. C'est alors pratique courante pour les artistes de voyager de village en village : McNicoll en fréquente plusieurs à travers l'Angleterre et sur le continent, y compris Grez-sur-Loing en France. C'est en grande partie par ce réseau que le naturalisme, et plus tard l'impressionnisme, se sont propagés à travers l'Europe. Bien que le travail de McNicoll soit clairement influencé par Brymner, Olsson et Talmage, elle a éventuellement été plus loin dans un style impressionniste plus accompli que celui de ses premiers professeurs.



Algernon Talmage, *Corn Stooks (Meules de maïs)*, 1899, huile sur toile, 33 x 44 cm, Bushey Museum and Art Gallery, Grande-Bretagne.



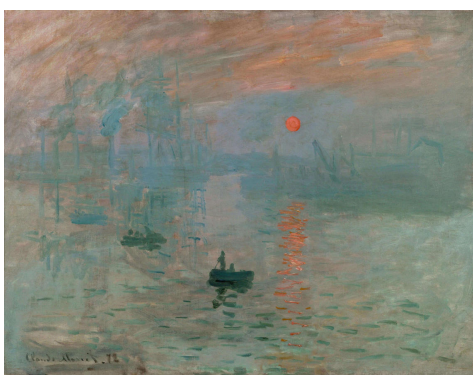
Helen McNicoll, *Reaping Time (Le temps de la moisson)*, v. 1909, huile sur toile, 63 x 76,8 cm, collection privée.

LES ORIGINES DE L'IMPRESSIONNISME

McNicoll est parmi le très petit nombre d'artistes canadiens qui ont entièrement adopté le style impressionniste. Ce mouvement a vu le jour à Paris dans les années 1860 lorsqu'un groupe de jeunes artistes, insatisfaits du système du Salon traditionnel, se sont rassemblés pour organiser leurs propres expositions. Les personnages phares associés à l'impressionnisme dans ses premières années sont Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Gustave Caillebotte (1848-1894), Camille Pissarro (1830-1903), Mary Cassatt (1844-1926) et Berthe Morisot (1841-1895). L'œuvre de Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, est celle qui a donné son nom au mouvement quand un critique l'a mentionnée de façon désobligeante dans sa revue de la première exposition officielle du groupe en 1874.

Le groupe a tenu en tout huit expositions, la dernière en 1886. L'impressionnisme n'a pas été un mouvement immédiatement populaire. Beaucoup d'artistes du groupe ont été initialement critiqués pour leur approche novatrice : leurs peintures étaient de petit format, quand des œuvres monumentales dominaient les murs du Salon; leurs sujets, des scènes inspirées de la vie moderne quotidienne, sont considérés

indignes du 'grand art'; et leurs choix stylistiques – une perspective aplanie, des taches de couleur claire, des coups de pinceau visibles, divisés, et une facture souple – leur ont valu l'incompréhension et l'amusement des critiques et du grand public. Ces caractéristiques sont bien visibles, par exemple, dans



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, huile sur toile, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



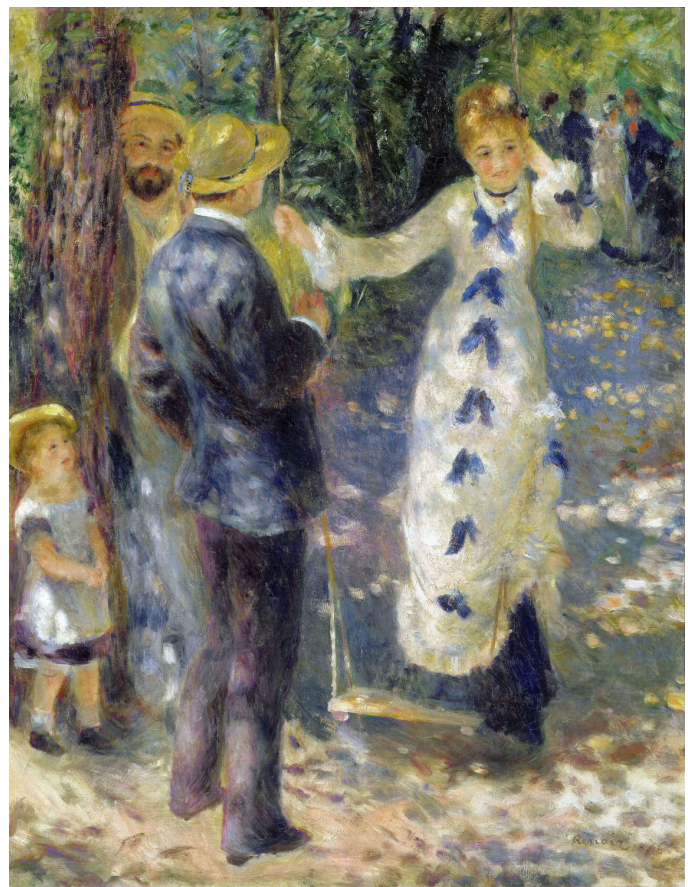
Gustave Caillebotte, *Sur le pont de l'Europe*, 1876-1877, huile sur toile, 105,7 x 130,8 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

l'espace compressé et le cadrage resserré de l'œuvre *Sur le pont de l'Europe*, 1876-1877, de Caillebotte, ainsi que dans la facture légère et rapide de Renoir dans *La balançoire*, 1876. Travaillant plus de trente ans après les débuts de l'impressionnisme, McNicoll adopte toutes ces stratégies, comme on l'observe dans l'œuvre *Tea Time* (*L'heure du thé*), v. 1911.

Le mouvement impressionniste émerge à une période de grands changements en France. Paris a été irrévocablement transformée – politiquement, socialement et physiquement – par les bouleversements successifs de la Révolution de 1848, la reconstruction de la ville par Napoléon III et le baron Haussmann dans les années 1850 et 1860, la Guerre franco-prussienne en 1870-1871 et la Commune de Paris en 1871. Pour leurs choix de sujets et de styles, les artistes du mouvement s'inspirent du poète et critique français Charles Baudelaire, qui recommande aux artistes de rechercher la modernité dans leur travail, qu'il définit ainsi : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable³. »



Helen McNicoll, *Tea Time* (*L'heure du thé*), v. 1911, huile sur toile, 63 x 52 cm, collection privée.



Pierre-Auguste Renoir, *La balançoire*, 1876, huile sur toile, 92 x 73 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Par-dessus tout, la peinture impressionniste se caractérise par ce sens de l'éphémère. Bien que les artistes impressionnistes soient individuellement différents les uns des autres à bien des égards, ils se rejoignent dans leur volonté de capter, pour la postérité, le monde tel que vu par un individu singulier à un moment précis dans le temps : peindre ce qu'ils voient plutôt que ce qu'ils connaissent. L'accent porté sur la perception individuelle, et particulièrement sur les effets subjectifs de lumière et d'atmosphère, est clairement repris par McNicoll et est apparent dans la facture rudimentaire et les ombres violettes de *The Avenue* (*L'avenue*), v. 1912.

À la fin du dix-neuvième siècle, l'impressionnisme s'est étendu bien au-delà des frontières de Paris. Natalie Luckyj avance que McNicoll a sans doute vu les œuvres des impressionnistes français lors d'une grande exposition, rassemblant environ trois cents peintures, organisée par le marchand d'art français Paul Durand-Ruel aux Grafton Galleries à Londres en 1905. Il semble aussi qu'en 1910, McNicoll ait probablement assisté à une autre exposition importante : celle de Roger Fry, *Manet and the Post-Impressionists*, exposition que l'on juge souvent comme celle qui a introduit la peinture française moderne en Angleterre. À la fin du dix-neuvième siècle, l'impressionnisme s'est affadi et a été combiné au naturalisme et au pleinairisme des réseaux de colonies d'artistes en milieux ruraux pour devenir le style international principal. Toutefois, contrairement à beaucoup de ses pairs, McNicoll a conservé un fort attachement aux principes fondamentaux d'un impressionnisme « pur » et a poussé le style plus loin qu'aucun autre artiste canadien⁴.



Helen McNicoll, *The Avenue (L'avenue)*, v. 1912, huile sur toile, 97,1 x 79,4 cm, collection privée, Vancouver. Bien que près de quatre décennies séparent ces œuvres, on retrouve chez McNicoll et chez Monet une même approche de la perspective, de la touche et de la couleur.



Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873-1874, huile sur toile, 80,3 cm x 60,3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

L'IMPRESSIONNISME AU CANADA

L'impressionnisme n'a été apprécié au Canada que trois décennies après son émergence à Paris. Ce sont plutôt les œuvres paysagistes de l'école de La Haye et de l'école de Barbizon qui ont dominé le marché de l'art canadien à la fin du dix-neuvième siècle. Cependant, progressivement, un petit nombre de collectionneurs montréalais ont démontré un intérêt pour la peinture française moderne. En 1909, William Van Horne (1843-1915) achète *A September Morning* (*Un matin de septembre*), date et localisation inconnues, de McNicoll, l'ajoutant aux toiles impressionnistes qu'il possède déjà, notamment de Renoir, de Cassatt, parmi d'autres⁵.

Montréal est alors le foyer principal de l'impressionnisme au Canada. En 1892, W. Scott and Sons Gallery parraine la première exposition des œuvres de huit impressionnistes français, bientôt suivie par d'autres, notamment une exposition des délicates gravures, inspirées de l'art japonais, de Cassatt, représentant des femmes modernes et des enfants, tenue à l'Art Association of Montreal (AAM) en 1907. Il est tentant d'imaginer que McNicoll ait pu voir cette exposition et en ait tiré son inspiration. William Brymner a été un important partisan de l'impressionnisme dans ses premières années au Canada. Bien qu'il n'ait jamais entièrement adopté l'impressionnisme dans son propre travail, il encourage les Montréalais à ouvrir leur esprit à cette tendance. Comme il l'explique dans une conférence publique en 1897 : « L'impressionnisme est la manifestation moderne de l'éternel combat entre la vie et le ressenti... entre le travail d'artistes qui voient et pensent pour eux-mêmes et ceux qui adoptent une vision et une pensée toutes faites⁶. » La conférence de Brymner, avec son accent sur l'observation minutieuse et la perception individuelle, donne un aperçu de ce que McNicoll et ses collègues contemporains ont appris sur l'art moderne à l'AAM.

Débutant dans les années 1890, un petit groupe d'artistes montréalais menés par Maurice Cullen (1866-1934) et James Wilson Morrice (1865-1924), qui, tous deux, ont travaillé avec Brymner en France, tentent d'importer l'impressionnisme au Canada. Les scènes de lumière réfléchie sur la neige de Cullen, comme *The Ice Harvest* (*La récolte de glace*), v. 1913, sont parmi celles qui se rapprochent le plus d'un impressionnisme canadien « autochtone », malgré le peu de cohésion entre les styles des praticiens canadiens. Peu de peintres ont adopté le style aussi entièrement que McNicoll. Malgré quelques exceptions, les scènes de la vie urbaine moderne sont beaucoup moins populaires au Canada qu'en France et aux États-Unis et le paysage et les scènes de genre rurales continuent de dominer au pays. Le travail même de McNicoll, dans une œuvre comme *Midsummer* (*Au cœur de l'été*), v. 1909, s'inscrit dans cette tendance.



Mary Cassatt, *Maternal Caress* (*Caresse maternelle*), 1890-1891, pointe-sèche et aquatinte colorée sur papier vergé de couleur crème, 43,5 x 30,3 cm, National Gallery of Art, Washington. La série de dix gravures de Cassatt inspirées de l'art japonais aborde les thèmes de la vie de famille et de la féminité qui ont aussi intéressé McNicoll.



W.H. Clapp, *Morning in Spain (Matin en Espagne)*, 1907, huile sur toile, 73,9 x 92,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Helen McNicoll, *Midsummer (Au cœur de l'été)*, v. 1909, huile sur toile, 61,8 x 72,2 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

McNicoll appartient à la deuxième génération d'impressionnistes canadiens parmi Clarence Gagnon (1881-1942) et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937), tous deux Montréalais, et W. H. Clapp (1879-1954), artiste avec qui elle partage le premier prix Jessie Dow en 1908 à l'exposition de printemps de l'AAM. Les toiles qui leur ont valu ce prix, *September Evening (Soirée de septembre)*, v. 1907, de McNicoll, et *Morning in Spain (Matin en Espagne)*, 1908, de Clapp, sont toutes deux clairement inspirées de l'impressionnisme. Parmi les artistes qui reçoivent leur formation auprès de Brymner, plusieurs vont à l'étranger à quelques années d'intervalle. Les comptes rendus des expositions de printemps de l'AAM pendant la première décennie du vingtième siècle, font état de la fidélité de ces artistes à la « Nouvelle Peinture » et à la « Méthode française. » Dans un commentaire notoire de 1909, un critique écrit que « Mlle McNicoll a depuis quelque temps étudié sur le continent et elle a certainement été conquise par l'esprit de l'école impressionniste française moderne⁷. »

Malgré le fait que la réception de l'impressionnisme au Canada soit plutôt ambivalente et même parfois carrément négative, le travail de McNicoll est bien reçu de manière presque unanime. Certains critiques lui reprochent sa représentation de l'eau comme étant rigide et artificielle – *Fishing (À la pêche)*, v. 1907, par exemple, a suscité cette critique – mais les commentateurs sont généralement enclins à soutenir ses efforts, disant qu'elle sait éviter « les effets extrêmes et la technique extravagante » de certains de ses pairs⁸. Son genre peut partiellement expliquer cette réaction positive : Norma Broude et Tamar Garb notent que l'impressionnisme est codé comme un style féminin et que les impressionnistes femmes reçoivent des critiques positives pour leur doux et joli traitement de sujets quotidiens, alors que leurs collègues masculins reçoivent des critiques négatives pour ces mêmes qualités⁹.



Helen McNicoll, *Fishing (À la pêche)*, v. 1907, huile sur toile, 87,6 x 101 cm, collection privée.

L'impressionnisme a eu une courte vie au Canada. Alors que McNicoll reçoit des critiques positives pour ses œuvres, le mouvement a déjà presque quarante ans en France et l'avant-garde établie qu'on y trouve alors est le cubisme. Au moment où l'impressionnisme est largement accepté par le public au Canada, des artistes comme Emily Carr (1871-1945), Emily Coonan (1885-1971) et les membres du Groupe des Sept sont passés à un style postimpressionniste. En quelque sorte, la brève carrière de McNicoll reflète l'intense mais éphémère engouement qu'a connu l'impressionnisme au Canada en cette période.

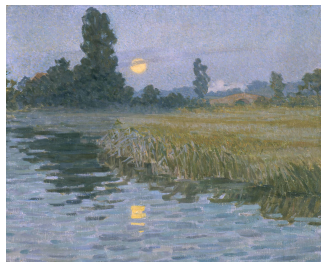


OÙ VOIR

Les œuvres de Helen McNicoll se retrouvent dans plusieurs collections publiques et privées dans tout le Canada. Les plus importantes collections publiques comptant nombre de ses œuvres sont le Musée des beaux-arts de l'Ontario et la Robert McLaughlin Gallery à Oshawa. Cette dernière a aussi un excellent dossier d'artiste de McNicoll contenant beaucoup de photographies originales et de documents, y compris ceux publiés dans ce livre. Bien que les institutions mentionnées ci-dessous soient en possession des œuvres inscrites ici, elles peuvent ne pas toujours être en exposition.

GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org

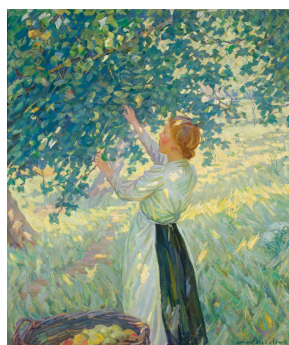


Helen McNicoll, *Moonlight (Clair de lune)*, v. 1905

Huile sur toile
71,1 x 83,8 cm

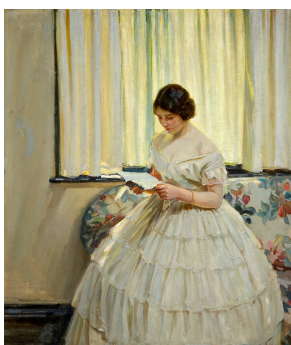
GALERIE D'ART DE HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Helen McNicoll, *The Apple Gatherer (La cueilleuse de pommes)*, v. 1911

Huile sur toile
106,8 x 92,2 cm

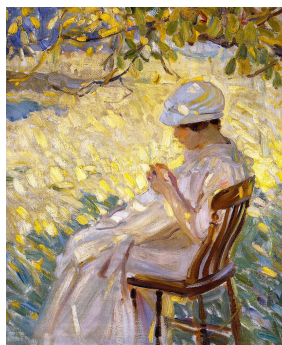


Helen McNicoll, *The Victorian Dress (La robe victorienne)*, v. 1914

Huile sur toile
107,1 x 91,7 cm

MCMICHAEL CANADIAN ART COLLECTION

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
1-888-213-1121 ou 905-893-1121
mcmichael.com



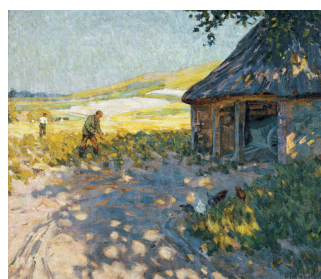
Helen McNicoll, *Beneath the Trees (Sous les arbres)*, v. 1910
Huile sur toile
60 x 49,5 cm



Helen McNicoll, *Cherry Time (Le temps des cerises)*, v. 1912
Huile sur toile
81,7 x 66,4 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

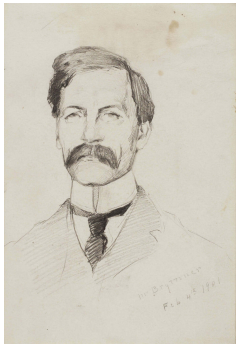
1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



Helen McNicoll, *Midsummer (Au cœur de l'été)*, v. 1909
Huile sur toile
61,8 x 72,2 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

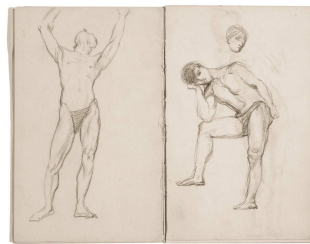
317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.net



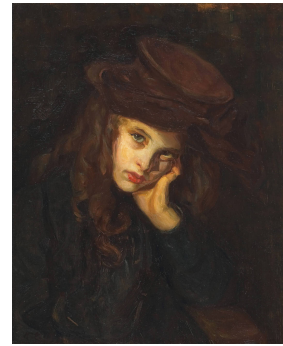
Helen McNicoll, Wm. Brymner, 1901
Graphite sur papier
17,5 x 12,4 cm



Helen McNicoll, Sketch of Female Nudes from Dessin [sic] Sketchbook (Croquis de nus féminins du carnet de croquis), v. 1902
Carnet de croquis à la couverture souple bleu-vert, 6 pages, avec dessins au graphite et fusain sur papier vélin
Chaque page :
32 x 24 cm



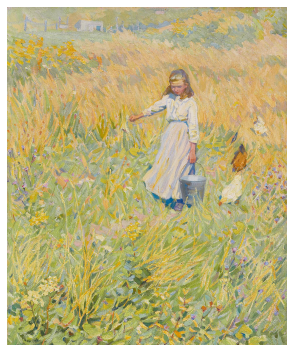
Helen McNicoll, "Sketch of Male Nudes" from Large Sketchbook (« Croquis de nus masculins » du grand carnet de croquis), v. 1902
23 feuillets tirés d'un carnet relié, graphite et crayon Conté sur papier vergé
Chaque page :
20,3 x 13 cm



Helen McNicoll, The Brown Hat (Le chapeau brun), v. 1906
Huile sur toile
53,5 x 43,5 cm



Helen McNicoll, Landscape with Cows (Paysage avec vaches), v. 1907
Huile sur toile
90,5 x 71,1 cm



Helen McNicoll, The Little Worker (La petite ouvrière), v. 1907
Huile sur toile
61 x 51,3 cm



Helen McNicoll, Interior (Intérieur), v. 1910
Huile sur toile
55,9 x 45,9 cm



Helen McNicoll, Picking Flowers (La cueillette de fleurs), v. 1912
Huile sur toile
94 x 78,8 cm



Helen McNicoll, *Sketch for "Picking Flowers"* (*Esquisse pour « La cueillette de fleurs »*), v. 1912

Huile sur toile collée sur carton stratifié
25,5 x 20,3 cm

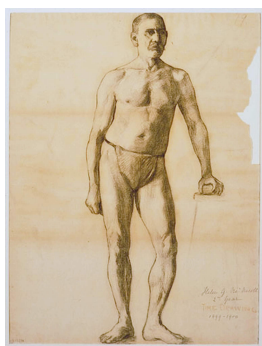


Helen McNicoll, *White Sunshade #2* (*Parasol blanc n° 2*), v. 1912

Huile sur toile
99,5 x 81,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Pavillon Jean-Noël Desmarais
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca/



Helen McNicoll, *Academy (Académie)*, 1899-1900

Fusain et crayon sur papier
61,8 x 47,4 cm



Helen McNicoll, *Study of a Child (Étude d'un enfant)*, v. 1900

Huile sur toile
61 x 50,8 cm



Helen McNicoll, *Under the Shadow of the Tent (À l'ombre de la tente)*, 1914

Huile sur toile
83,5 x 101,2 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-319-2787 or 613-990-1985
beaux-arts.ca



Helen McNicoll, *Buttercups (Les boutons d'or)*, v. 1910

Huile sur toile
40,7 x 46,1 cm



Helen McNicoll, *Stubble Fields (Champs de chaume)*, v. 1912

Huile sur toile
73,7 x 89,7 cm

MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

1, Market Square
Saint John (Nouveau-Brunswick) Canada
506-643-2300
nbm-mnb.ca



Helen McNicoll, *The Farmyard (La basse-cour)*, v. 1908

Huile sur toile
71 x 85,5 cm

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

179, Grande Allée Ouest
Québec (Québec) Canada
418-643-2150
mnbaq.org



Helen McNicoll, *In the Shadow of the Tree* (À l'ombre de l'arbre), v. 1914

Huile sur toile
100,3 x 81,7 cm

MUSÉE MCCORD

690, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Quebec) Canada
514-861-6701
musee-mccord.qc.ca/fr



Helen McNicoll, *The Victorian Dress* (La robe victorienne), 1914

Huile sur toile
108,8 x 94,5 cm

THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-3000
rmg.on.ca



Helen McNicoll,
Cottage, Evening
(Maison de campagne,
soirée), v. 1905
Huile sur toile
56 x 45,5 cm



Helen McNicoll, *Market*
Cart in Brittany (Chariot
de marché en
Bretagne), v. 1910
Huile sur toile
61 x 51,3 cm



Helen McNicoll,
Marketplace (Place du
marché), 1910
Huile sur toile
3,8 x 77,3 cm



Helen McNicoll, *River*
Landscape (Paysage
avec rivière), s. d.
Huile sur toile
45,7 x 60,8 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Un petit nombre de lettres de Helen McNicoll à sa famille est conservé à la Robert McLaughlin Gallery à Oshawa en Ontario tandis que ses premiers carnets de croquis et ses albums font partie de collections privées.
2. Kristina Huneault, « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, n° 2 (Avril 2004), p. 226 et 228.
3. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, p. 46.
4. Charlotte J. Weeks, « Women at Work: The Slade Girls », *Magazine of Art* 6 (1883), p. 325.
5. Cité dans Michael Jacobs, *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America*, Oxford, Phaidon, 1985, p. 151.
6. Cité dans Marion Whybrow, *St. Ives: Portrait of an Art Colony*, Woodbridge, Suffolk, The Antique Collectors' Club, 1994, p. 58.
7. Emily Carr, *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2005, p. 204-216.
8. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, date inconnue, possiblement début 1907. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
9. Carr, *Growing Pains*, p. 223.
10. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, 20 juillet, 1913. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
11. Charles Gill, « Le salon », *Le Canada* (3 avril 1906), p. 4.
12. « The Royal Canadian Academy of Arts », *Montreal Standard* (1^{er} avril 1907), p. 15.
13. « Award Art Prizes », *Montreal Gazette* (31 mars 1908), p. 9.
14. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, 19 mars 1913. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
15. « Miss McNicoll now a Member of Royal Art Society », *Montreal Daily Star* (2 avril 1913), p. 2.
16. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, 4 août 1914. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
17. « A Loss to Canadian Art », *Saturday Night* 28 (10 juillet 1915), p. 3.

18. « Exhibits Drawn from a Wide Area », *Montreal Gazette* (22 mars 1922), p. 5.

ŒUVRES PHARES: MAISON DE CAMPAGNE, SOIRÉE

1. Emily Carr, *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2005, p. 214.

ŒUVRES PHARES: LA PETITE OUVRIÈRE

1. Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2001, p. 98-112.

2. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, p. 50.

3. « New Art Displayed », *Montreal Gazette* (1^{er} avril 1907), p. 10.

4. « Royal Canadian Academy of Exhibits », *Montreal Standard* (1^{er} avril 1907), p. 11.

ŒUVRES PHARES: INTÉRIEUR

1. Kristina Huneault, « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, no. 2 (Avril 2004), p. 241.

ŒUVRES PHARES: LA CUEILLEUSE DE POMMES

1. « Pictures That Are Being Talked About », *Montreal Daily Witness* (15 avril 1909), p. 3.

2. William R. Watson, « Artists' Work of High Order », *Montreal Gazette* (10 mars 1911), p. 7.

3. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, p. 42.

ŒUVRES PHARES: CHAMPS DE CHAUME

1. « Pictures Shown at Spring Exhibition of the Art Gallery Reach a High Level », *Montreal Daily Star* (15 mars 1912), p. 6.

2. Par exemple, Albert H. Robson, *Canadian Landscape Painters*, Toronto, Ryerson Press, 1932, p. 162.

ŒUVRES PHARES: LA CUEILLETTE DE FLEURS

1. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London, Thames and Hudson, 1998. Pour une approche canadienne du sujet, voir la collection d'études dans Loren Lerner, éd., *Depicting Canada's Children*, Waterloo, ON, Wilfred Laurier University Press, 2009.

2. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, 20 juillet 1913. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.

3. Marion Whybrow, *St. Ives, 1883-1993: Portrait of an Art Colony*, Woodbridge, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1994, p. 100.

ŒUVRES PHARES: LE DIVAN DE CHINTZ

1. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, p. 63.
2. Helen McNicoll à David McNicoll, 19 mars 1913. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
3. « Miss McNicoll Now a Member of Royal Art Society », *Montreal Daily Star* (2 avril 1913), p. 2.

ŒUVRES PHARES: SEPTEMBRE ENSOLEILLÉ

1. « Death Cuts Short Promising Career », *Montreal Gazette* (28 juin 1915), p. 5.
2. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1999, p. 46 et 53.
3. Paul Duval, *Canadian Impressionism*, Toronto, McClelland & Stewart, 1990, p. 92.
4. Carol Lowrey, « Into Line with the Progress of Art: The Impressionist Tradition in Canadian Painting, 1885-1920 », in *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920*, Carol Lowrey, éd., p. 15-39, New York, Americas Society Art Gallery, 1995, p. 35.
5. Hector Charlesworth, « The R.C.A. Exhibition », *Saturday Night* (28 novembre 1914), p. 4.
6. Kristina Huneault, « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, n° 2 (Avril 2004), p. 226-228.
7. H. M. L., « Studio-Talk », *The Studio* (Août 1915), p. 212.

ŒUVRES PHARES: À L'OMBRE DE L'ARBRE

1. Kristina Huneault, « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, n° 2 (Avril 2004), p. 237.
2. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, Routledge, 1989.

ŒUVRES PHARES: À L'OMBRE DE LA TENTE

1. W. R., « Round the Galleries », *London Sunday Times* (2 novembre 1913), p. 23. Malgré le fait que cette peinture soit traditionnellement datée de 1914, il appert qu'elle ait été présentée à l'exposition de la Royal Society of British Artists à la fin de 1913.
2. « Women Award Prizes for Art », *Montreal Gazette* (16 avril 1914), p. 2.
3. « Variety in Spring Picture Exhibit », *Montreal Gazette* (27 mars 1914), p.11.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, London, Routledge, 1993; Janice Helland, *Professional Women Painters in Nineteenth-Century Scotland: Commitment, Friendship, Pleasure*, Aldershot, U.K., Ashgate, 2000.
2. Lettre de Helen McNicoll à David McNicoll, 19 mars 1913. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, ON.
3. Sur le professionnalisme et l'histoire des artistes femmes canadiennes, voir les essais dans : Kristina Huneault et Janice Anderson, éd., *Rethinking Professionalism: Essays on Women and Art in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2012.
4. « A Loss to Canadian Art », *Saturday Night* 28 (10 juillet 1915), p. 3.
5. Henri Fabien, « L'Académie royale », *Le Devoir* (6 décembre 1913), p. 2.
6. Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », in *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, New York, Routledge, 1988, p. 50-90.
7. Anne Higonnet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London, Thames and Hudson, 1998.
8. « A Loss to Canadian Art », *Saturday Night* 28, p. 3.
9. Kristina Huneault, « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, no. 2 (Avril 2004), p. 222.
10. Huneault, « Impressions of Difference », p. 234.
11. Huneault, « Impressions of Difference », p. 222-223.
12. « Pictures and Sketches by Helen G. McNicoll at the Art Association », *Montreal Daily Star* (11 novembre 1925), p. 4.

STYLE ET TECHNIQUE

1. « A Loss to Canadian Art », *Saturday Night* 28 (10 juillet 1915), p. 3.
2. William R. Watson, « Artists' Work of High Order », *Montreal Gazette* (10 mars 1911), p. 7.
3. Charles Baudelaire, « IV - La modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, Calmann Lévy, 1885 [1863], p. 68.
4. Natalie Luckyj, *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, p. 25.

5. Le meilleur et plus récent ouvrage sur l'impressionnisme canadien est celui d'A.K. Prakash, *Impressionism in Canada: A Journey of Rediscovery*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2015.

6. Cité dans Alicia Boutilier, *William Brymner: Artist, Teacher, Colleague*, Kingston, ON, Agnes Etherington Art Centre, 2010, p. 134-135.

7. « Pictures That Are Being Talked About », *Montreal Daily Witness* (15 avril 1909), p. 3.

8. « Honour Montreal Artist », *Montreal Gazette* (2 avril 1913), p. 2.

9. Norma Broude, *Impressionism, A Feminist Reading: The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, New York, Rizzoli, 1991; Tamar Garb, « Berthe Morisot and the Feminizing of Impressionism », dans *Perspectives on Morisot*, T.J. Edelstein, éd., New York, Hudson Hills, 1990, p. 57-66.

GLOSSAIRE

Académie royale des arts du Canada (ARC)

Organisation d'artistes et d'architectes professionnels, modelée sur les académies nationales présentes depuis longtemps en Europe, telles que la Royal Academy of Arts de Londres (fondée en 1768) et l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris (fondée en 1648). L'ARC est fondée en 1880 par l'Ontario Society of Artists et l'Art Association of Montreal.

Art Association of Montreal (AAM)

Fondée en 1860 comme une ramification de la Montreal Society of Artists (elle-même datant de 1847), l'Art Association of Montreal deviendra le Musée des beaux-arts de Montréal en 1947. Le MBAM est aujourd'hui un musée international majeur, fréquenté annuellement par plus d'un million de visiteurs.

Bannerman, Frances Jones (Canadienne, 1855-1940)

Peintre, aquarelliste et poète, Bannerman est parmi les tous premiers artistes nord-américains à travailler dans le style impressionniste. Elle est la première femme à être élue membre associée de l'Académie royale des arts du Canada en 1882. Au Salon parisien de 1883, Bannerman expose *Le Jardin d'hiver*, une première et exceptionnelle représentation d'un sujet canadien à figurer à l'exposition. Plus tard, l'artiste développe la polyarthrite chronique évolutive et se tourne vers la poésie.

Barbizon

Un village au bord de la forêt de Fontainebleau, près de Paris et, au cours des années 1830 à 1870, un lieu de rassemblement pour les paysagistes français qui rejettent le style académique en faveur du réalisme. Ce groupe informel, plus tard connu sous le nom d'école de Barbizon, met l'accent sur la peinture de plein air, dans la nature et directement issue de la nature, ouvrant la voie à l'impressionnisme. Les principaux artistes du groupe comprennent Théodore Rousseau, Jean-François Millet et Camille Corot.

Bastien-Lepage, Jules (Français, 1848-1884)

Peintre naturaliste français parmi les plus importants, Bastien-Lepage est reconnu pour ses scènes de la vie rurale et pour ses portraits d'acteurs célèbres. Il étudie auprès d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts en 1867 et se voit attribuer la prestigieuse Légion d'honneur en 1879 pour son *Portrait de Sarah Bernhardt*, 1879.

Brown, Eric (Britannique/Canadien, 1877-1939)

Premier directeur du Musée des beaux-arts du Canada, Brown a été en poste de 1912 jusqu'à sa mort. Auparavant, il a été conservateur de la collection du musée, à l'invitation de Sir Edmund Walker, banquier et mécène majeur. Brown construit, avec passion, les collections du musée, tant internationales que canadiennes, et il voyage beaucoup en Europe pour établir des relations avec les artistes et les négociants.

Brown, Frederick (Britannique, 1851-1941)

Peintre et professeur d'art britannique, Brown s'oppose énergiquement au conservatisme de la Royal Academy of Arts, tant par son propre style que par

ses méthodes d'enseignement. Il est un des membres fondateurs du New English Art Club en 1886. Il est influencé par James McNeill Whistler, par le naturalisme rustique de Jules Bastien-Lepage et par l'impressionnisme. Brown est directeur de la Westminster School of Art de 1877 à 1892 et enseigne à la Slade School de 1893 à 1918.

Bruce, William Blair (Canadien, 1859-1906)

Considéré comme un des premiers peintres impressionnistes du Canada, Bruce étudie à l'Académie Julian à Paris et fréquente les colonies d'artistes de Barbizon, Giverny et Grez-sur-Loing, en France. Deux bourses pour artistes canadiens sont nommées en son honneur, permettant aux récipiendaires d'aller peindre dans l'île de Gotland, en Suède, où, avec sa femme, la sculptrice Carolina Benedicks-Bruce, il a établi une propriété pour artistes. Un legs des œuvres de Bruce par sa femme et par son père, pour la Ville de Hamilton, en Ontario, est devenu la base de la collection de la Galerie d'art de Hamilton.

Brymner, William (Canadien/Écossais, 1855-1925)

Peintre et professeur influent qui contribue considérablement au développement de la peinture au Canada. William Brymner enseigne à l'Art Association of Montreal et plusieurs de ses élèves – notamment A. Y. Jackson, Edwin Holgate et Prudence Heward – deviennent d'éminents représentants de l'art canadien.

Caillebotte, Gustave (Français, 1848-1894)

Peintre français majeur du dix-neuvième siècle, collectionneur et promoteur de l'art impressionniste. Les débuts de Caillebotte en tant que peintre se font lors de la deuxième exposition impressionniste, en 1876, lors de laquelle il expose des œuvres représentant la classe ouvrière urbaine. Sa première formation est celle d'avocat. Caillebotte peint des scènes intérieures de la vie quotidienne des classes supérieures ainsi que des paysages urbains, avec un intérêt particulier pour la perspective et la composition.

Carlyle, Florence (Canadienne, 1864-1923)

Paysagiste et portraitiste canadienne majeure. Carlyle est connue pour ses représentations de femmes, nuancées et d'inspiration tonaliste. Elle étudie en France avec l'encouragement de Paul Peel, déménage ensuite à New York, voyage dans toute l'Europe et s'installe finalement en Angleterre en 1912. On trouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de l'Ontario, du Musée des beaux-arts du Canada, dans les Édifices du Parlement et à la Woodstock Art Gallery.

Carr, Emily (Canadienne, 1871-1945)

Éminente artiste et auteure de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte nord-ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais à terme elle développe un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte ouest à obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr. Sa vie et son œuvre* par Lisa Baldissera.)

Cassatt, Mary (Américaine, 1844-1926)

Peintre reconnue pour ses tableaux figuratifs représentant souvent des femmes et des enfants. Les tableaux de Mary Cassatt sont régulièrement exposés aux Salons de Paris. Parmi les artistes américains, elle est la seule à être officiellement associée au mouvement impressionniste français.

Chase, William Merritt (Américain, 1849-1916)

Peintre impressionniste américain influencé par les grands maîtres et Édouard Manet. Professeur d'art reconnu pour son charisme, Chase enseigne, entre autres, à Georgia O'Keeffe et Edward Hopper à l'Art Students League of New York. Il peint souvent des portraits, des scènes domestiques, des parcs de la ville de New York et des natures mortes. Il fonde la Chase School of Art, aujourd'hui connue sous le nom de Parsons School of Design.

Clapp, W. H. (Canadien, 1879-1954)

Paysagiste et portraitiste, Clapp est influencé par l'accent mis sur les jeux de lumière de l'impressionnisme, par la facture détaillée et tachetée du pointillisme et par les couleurs audacieuses du fauvisme. Né à Montréal de parents américains, il étudie à Paris et à Madrid avant de s'installer d'abord à Montréal et ensuite à Oakland, en Californie. Clapp a été conservateur et directeur de la Oakland Art Gallery durant plus de trente ans et a souvent exposé avec la California Society of Six.

colonies d'artistes

Communautés d'artistes qui se rassemblent pour vivre, travailler, collaborer entre eux et commenter le travail des uns et des autres dans une atmosphère de liberté créatrice. Elles sont particulièrement populaires au dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, en Europe et sur les côtes est et ouest des États-Unis, quand les artistes quittent la ville pour la campagne durant les mois d'été. Quelques colonies d'artistes se sont développées en installations permanentes où le matériel d'artiste est aisément accessible et où l'on propose des cours et de la formation.

Coonan, Emily (Canadienne, 1885-1971)

Portraitiste et peintre de paysage reconnue pour ses représentations de femmes dans des intérieurs. Coonan est la seule membre du Groupe de Beaver Hall à ne pas appartenir à la scène artistique montréalaise établie ou à exposer couramment avec eux. Ses dernières œuvres révèlent une influence impressionniste et moderniste par des arrière-plans simplifiés et une facture expressive priorisée sur une représentation réaliste.

Courbet, Gustave (Français, 1819-1877)

Figure marquante de l'art du dix-neuvième siècle, dont les tableaux – *Un enterrement à Ornans*, 1850, et *L'atelier du peintre*, 1854-1855, étant les plus célèbres – ont contribué à lancer le mouvement réaliste et à permettre ainsi aux artistes qui ont suivi, notamment les impressionnistes, d'abandonner les sujets classiques en faveur de ceux qu'ils découvrent dans leur vie quotidienne.

cubisme

Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Cullen, Maurice (Canadien, 1866-1934)

Comme la majorité des peintres canadiens de son temps, Maurice Cullen acquiert sa première formation artistique à Montréal avant de poursuivre ses études à Paris où, de 1889 à 1895, il fréquente l'académie Julian, l'académie Colarossi et l'École des Beaux-Arts. Lui-même marqué par les impressionnistes, ses paysages influencent à leur tour une nouvelle génération de peintres canadiens, y compris le Groupe des Sept. Ses paysages d'hiver et ses scènes de villes enneigées sont considérés comme ses plus grandes réalisations.

Degas, Edgar (Français, 1834-1917)

Peintre, sculpteur, graveur et dessinateur, adepte distant du mouvement impressionniste, qui en ignore souvent les principes : Degas ne s'intéresse pas au mouvement des effets atmosphériques et peint rarement en plein air. Ses sujets préférés comprennent le ballet, le théâtre, les cafés et les femmes à leur toilette.

Eastlake, Mary Bell (Canadienne, 1864-1951)

Peintre, joaillière et aquarelliste, Eastlake est née en Ontario et étudie plus tard à New York avec William Merritt Chase et à l'Académie Colarossi à Paris. De 1893 à 1939 environ, Eastlake vit en Angleterre, où, avec son mari, elle conçoit et produit des bijoux. Elle a beaucoup exposé avec plusieurs associations au Canada et a obtenu une exposition individuelle à la Art Gallery of Toronto (maintenant, Musée des beaux-arts de l'Ontario) en 1927.

Ford, Harriet (Canadienne, 1859-1938)

Peintre, muraliste, auteure et joaillière, Ford étudie à la Central Ontario School of Art de Toronto en 1881, puis elle voyage en Angleterre et en France pour poursuivre sa formation artistique à la Royal Academy of Arts et à l'Académie Colarossi. Elle est membre fondatrice de la Society of Mural Decorators. Ford a coédité le magazine *Tarot* (1896) consacré au mouvement Arts and Crafts.

Gagnon, Clarence (Canadien, 1881-1942)

Bien qu'il ait périodiquement vécu et travaillé en Europe, Clarence Gagnon est principalement connu pour ses représentations des habitants et des paysages de son Québec natal, avec une prédilection pour la région de Charlevoix. Coloriste virtuose, Gagnon crée des scènes d'hiver d'une grande originalité, caractérisées par des couleurs vives et de généreux contrastes entre la pénombre et la lumière. Il est également connu pour ses illustrations de romans, y compris *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon et *Le grand silence blanc*, de L. F. Rouquette.

Groupe de Beaver Hall

Groupe créé à Montréal en 1920, réunissant dix-neuf artistes modernistes qui

s'intéressent aux représentations picturales des paysages urbains et ruraux, et au portrait. Le modernisme français et la perspective distinctement canadienne du Groupe des Sept comptent parmi leurs influences. Aussi connu sous le nom de Groupe de Beaver Hall Hill, il compte parmi ses membres Edwin Holgate, Sarah Robertson et Anne Savage.

Groupe des Sept

École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick Varley.

Hassam, Childe (Américain, 1859-1935)

Peintre, aquarelliste et illustrateur, considéré comme une figure importante de l'impressionnisme américain. Hassam représente tant les paysages urbains en plein développement que les calmes scènes rurales de son pays en voie de modernisation, révélant l'influence de William Morris Hunt et de la tradition de la peinture en plein air. Sa célèbre série des drapeaux (*Flag series*) représente le drapeau américain déployé le long des rues des villes, comme la Cinquième Avenue à New York, pendant la Première Guerre mondiale.

Hayes, Edith (Britannique, 1860-1948)

Peintre et graveuse sur bois, née à Portsmouth, en Angleterre. Hayes étudie à la Royal Academy of Arts et elle voyage, peint et expose partout en Europe, entre autres à Paris en 1889 et en Italie en 1892. Hayes est membre fondatrice du St. Ives Arts Club, Cornouailles, Angleterre.

impressionnisme

Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Israëls, Jozef (Hollandais, 1824-1911)

Principal peintre et graveur du mouvement d'artistes réalistes hollandais, l'école de La Haye. Israëls est formé dans un style académique strict sous Horace Vernet et Paul Delaroche à Paris, mais préfère les scènes de la vie quotidienne aux sujets historiques. Il choisit de représenter les travailleurs ruraux hollandais et les paysans, dans des scènes d'intérieur ou de plein air, au travail ou à leurs loisirs, portant une attention particulière sur l'effet atmosphérique de la lumière. En 1895, Israëls est parmi les membres du comité qui organise la première Biennale de Venise.

Jackson, A. Y. (Canadien, 1882-1974)

Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages

nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

John, Augustus (Gallois, 1878-1961)

Considéré comme le premier artiste postimpressionniste britannique, John est un peintre et un dessinateur reconnu pour la qualité de ses dessins de corps humains et pour ses portraits. Il étudie à la Slade School of Fine Art à Londres de 1894 à 1899 et par la suite, il vit de manière nomade, période durant laquelle il peint les campements de romanichels au Pays de Galles, dans le Dorset et en Irlande. Pendant la Première Guerre mondiale, John travaille pour le gouvernement canadien comme artiste de guerre. Il est le frère cadet de la peintre Gwen John.

John, Gwen (Galloise, 1876-1939)

Peintre reconnue pour ses représentations sensibles de femmes souvent solitaires. De 1895 à 1898, elle étudie à la Slade School of Fine Art à Londres, et elle se rend ensuite à Paris pour étudier sous James McNeill Whistler. En 1904, John devient modèle et amante d'Auguste Rodin. Elle est la sœur aînée du peintre Augustus John, quoique sa réputation n'ait atteint celle de son frère qu'après sa mort.

Lewis, Wyndham (Britannique, 1882-1957)

Peintre, auteur, critique culturel et co-fondateur du mouvement vorticiste qui cherche à mettre en relation l'art et les formes géométriques abstraites de l'industrie. Après ses études à Paris, Lewis subit l'influence du cubisme et de l'expressionnisme. Il a été éditeur du magazine *Blast*, qui attaquait durement les valeurs victoriennes des années précédant la Première Guerre mondiale. Il est aussi connu pour ses écrits et son soutien controversé au fascisme, après la guerre.

Long, Marion (Canadienne, 1882-1970)

Peintre portraitiste qui répond à beaucoup de commandes de portraits de personnalités canadiennes et de militaires de haut rang. Elle étudie longtemps auprès de George Reid au Ontario College of Art (Université de l'École d'art et de design de l'Ontario) et avec William Merritt Chase à la Art Students League of New York. En 1933, elle devient la première femme à être élue membre à part entière de l'Académie royale des arts du Canada depuis Dame Charlotte Schreiber en 1880.

Loring, Frances (Canadienne, 1887-1968)

Importante figure pour le développement de la sculpture canadienne et d'un style de monuments publics nationaux. Loring et sa collègue sculptrice Florence Wyle, sa compagne de toute une vie, sont les premières sculptrices femmes véritablement reconnues au Canada. Loring conçoit et réalise le monument de l'autoroute Queen Elizabeth à Toronto (Queen Elizabeth Way Monument) et la statue de Robert Borden à Ottawa. Ardente défenseuse des arts, elle participe à la fondation de la Société des sculpteurs du Canada (Sculptors Society of Canada) et de ce qui est devenu le Conseil des arts du Canada.

Lyall, Laura Muntz (Canadienne, 1860-1930)

Peintre, spécialiste de portraits évocateurs de maternité et d'enfance et une des premières artistes femmes au Canada à attirer l'attention d'une audience internationale. Lyall reçoit sa formation de J.W.L. Forster à Hamilton et à l'Académie Colarossi à Paris. Ses œuvres représentent des scènes familiales intimes et chaleureuses avec un sens très riche de la couleur et de la lumière.

Maxwell, Edward et William S. (Canadiens, 1867-1923 et 1874-1952)

Nés à Montréal, les frères Edward et William S. Maxwell sont devenus partenaires d'un cabinet d'architectes en 1902 et ont légué à la postérité un riche patrimoine urbain. Parmi les bâtiments des Maxwell, on compte le Château Frontenac à Québec, le Saskatchewan Legislative Building à Regina et l'édifice de l'Art Association of Montreal, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal.

Mille carré doré (ou Mille carré)

Historiquement, un quartier prospère de Montréal, développé entre 1840 et 1930 aux pieds du mont Royal dans le secteur centre-ouest de l'actuel centre-ville de Montréal. Habité principalement par des anglophones écossais et par la classe supérieure, le quartier était renommé pour son architecture de style victorien et Art déco et pour ses propriétés de prestige empruntant divers styles, comme le néoclassicisme et le néo-roman. Après la Seconde Guerre mondiale, beaucoup de ces bâtiments ont été réaffectés ou démolis.

Millet, Jean-François (Français, 1814-1875)

Né dans une famille de paysans, Millet est un des fondateurs de l'école de Barbizon, un groupe qui peint en plein air, d'après nature, et qui préconise le paysage comme sujet. Il est surtout connu pour ses représentations empathiques de travailleurs ruraux et de paysans, créées au moment où la révolution industrielle occasionne des migrations massives de la campagne vers les centres urbains, comme Paris. Millet reçoit la Légion d'honneur en 1868 et a été une source d'inspiration pour Vincent van Gogh.

modernisme

Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Commenant en peinture par le mouvement réaliste mené par Gustave Courbet, il évolue vers l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Monet, Claude (Français, 1840-1926)

Un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient pendant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

Morisot, Berthe (Française, 1841-1895)

Peintre et graveuse qui connaît le succès au Salon de Paris avant de participer, à la fin des années 1860, au mouvement impressionniste naissant. Elle en devient l'une des principales figures, mieux connue pour ses peintures de la vie domestique.

Morrice, James Wilson (Canadien, 1865-1924)

Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l'on remarque l'influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

naturalisme

Mouvement artistique réaliste du dix-neuvième siècle, le naturalisme vise à témoigner des forces et des effets de la nature sur la vie humaine, rejetant les sujets classiques idéalisés que préconise alors l'art académique. Le naturalisme privilégie un rendu fidèle de la vie des gens dans la rue, au travail ou pendant leurs loisirs, quitte à montrer la laideur et la douleur de l'existence.

New English Art Club

Formé à Londres, en Angleterre, en 1886, en opposition au style conservateur de la Royal Academy of Arts, le New English Art Club est composé d'un groupe d'artistes influencés par l'impressionnisme, avec comme premiers membres, James McNeill Whistler, Walter Sickert, Philip Steer et John Singer Sargent. Le club existe toujours aujourd'hui et prône, en peinture, l'observation directe de la nature et de la figure humaine.

Olsson, Julius (Britannique, 1864-1942)

Peintre membre du mouvement impressionniste britannique et professeur à la Cornish School of Landscape and Sea Painting à St Ives dans le comté de Cornouailles. À la fin du dix-neuvième siècle, ce mouvement fait connaître le pittoresque village de pêche et son littoral qui, dans les années 1930, devient une colonie d'artistes célèbres prisée des avant-gardistes comme Ben Nicholson et Barbara Hepworth.

Ontario Society of Artists (OSA)

La plus ancienne association d'artistes professionnels existante au Canada, fondée en 1872 par sept artistes de diverses disciplines. Elle présente sa première exposition annuelle en 1873. L'OSA joue un rôle important dans la création du Ontario College of Art and Design et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Orpen, William (Britannique/Irlandais, 1878-1931)

Portraitiste reconnu comme un enfant prodige et un artiste de guerre britannique officiel durant la Première Guerre mondiale. À onze ans, Orpen étudie à la Dublin's School of Art et à dix-sept ans, il entre à la Slade School of Art de Londres, où il reçoit sa formation de Henry Tonks et attire l'attention de John Singer Sargent. Orpen a représenté beaucoup de personnalités militaires et de politiciens de son époque.

Pemberton, Sophie (Canadienne, 1869-1959)

Paysagiste et portraitiste formée à San Francisco et à Londres, puis à l'Académie Julian à Paris, où elle est la première artiste du Canada et la première femme à remporter le prestigieux prix Julian. Pemberton participe à Louisiana Purchase et expose ses œuvres au Salon de Paris et à la Royal Academy of Arts de Londres.

Pissarro, Camille (Franco-Danois, 1830-1903)

Né à l'île Saint-Thomas (qui fait maintenant partie des Îles Vierges américaines), cet autodidacte, professeur d'art et innovateur influent s'établit à Paris en 1855. Il participe aux huit expositions impressionnistes, mais dans les années 1880, son style évolue vers le postimpressionnisme, puis il explore la technique du pointillisme.

plein air

Expression employée pour décrire la pratique de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur, afin d'observer la nature, et tout particulièrement l'effet changeant de la lumière.

postimpressionnisme

Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

Reid, Mary Hiester (Américaine/Canadienne, 1854-1921)

Née en Pennsylvanie, Reid immigré à Toronto avec son mari, George Agnew Reid. Hiester Reid travaille à l'huile sur toile et parfois à l'aquarelle, et est sans doute surtout reconnue pour ses peintures florales. Elle a été membre élue de la Ontario Society of Artists et membre associée de l'Académie royale des arts du Canada. Elle a exposé au Canada et aux États-Unis et on retrouve ses œuvres au sein des collections d'institutions importantes et chez des collectionneurs privés. Après sa mort, elle est devenue la première artiste femme à avoir une exposition solo au Musée des beaux-arts de Toronto (maintenant Musée des beaux-arts de l'Ontario).

Renoir, Pierre-Auguste (Français, 1841-1919)

L'une des principales figures du mouvement impressionniste. Les gravures, peintures et sculptures de Renoir représentent souvent des scènes de loisir et de confort domestique. Il quitte les impressionnistes en 1878 pour exposer de nouveau au Salon de Paris, l'exposition annuelle officielle de cette ville.

Royal Academy of Arts

Établie à Londres en 1768, la Royal Academy of Arts est une institution artistique de la plus haute importance, qui, avec le Salon parisien, exerce une influence énorme sur la carrière d'un artiste. Vers le milieu du dix-neuvième siècle, les mouvements d'avant-garde européens comme l'impressionnisme ont contribué à amoindrir le pouvoir détenu par la Royal Academy of Arts et par les institutions semblables.

Royal Society of British Artists (RBA)

Fondée en 1823 par un groupe d'artistes comme une alternative à la Royal Academy of Arts de Londres. Les membres de la société sont des sculpteurs, des peintres, des architectes et des graveurs. Sa première galerie a été conçue par John Nash et construite dans la rue Suffolk à Londres. Parmi ses membres les plus en vue, on compte James McNeill Whistler, Barbara Tate et Philip de László.

Salon parisien

Organisé pour la première fois en 1667, le Salon parisien est une exposition annuelle ou bisannuelle tenue par l'Académie royale de peinture et de sculpture (plus tard, l'Académie des beaux-arts). Il est devenu le principal lieu de reconnaissance pour les artistes, particulièrement entre 1748 et 1890, et est reconnu pour son accrochage surchargé de peintures, couvrant les murs du plancher au plafond. La participation au Salon, et les liens qui pouvaient s'y tisser avec les mécènes, est déterminante pour la carrière des artistes.

Seurat, Georges (Français, 1859-1891)

Peintre influent, Seurat est un pionnier du mouvement néo-impressionniste qui s'éloigne de la spontanéité relative de l'impressionnisme au profit de compositions plus formelles et de contenus symboliques. Avec Paul Signac, il crée le pointillisme, une technique qu'adoptent d'autres peintres, notamment Camille Pissarro, Piet Mondrian et Wassily Kandinsky.

Sharp, Dorothea (Britannique, 1874-1955)

Peintre impressionniste britannique connue pour ses représentations d'enfants au jeu dans différents paysages. Sharp étudie à Paris, où elle subit l'influence de Claude Monet. De 1908 à 1912, elle est vice-présidente de la Society of Women Artists. Elle expose avec plusieurs associations artistiques et a beaucoup voyagé en Europe avec l'artiste canadienne Helen McNicoll.

Slade School of Fine Art

Établie à l'University College London en Angleterre en 1871, par un legs du philanthrope Felix Slade, l'école est voulue comme un endroit où les beaux-arts seraient étudiés dans un environnement élargi d'arts libéraux. La Slade s'enorgueillit d'avoir reçu beaucoup de professeurs et d'étudiants renommés, comme par exemple Henry Tonks, Lucian Freud, Augustus John et Dora Carrington. L'école est toujours ouverte aujourd'hui.

Smith, Jessie Willcox (Américaine, 1863-1935)

Principale artiste illustratrice de livres américains pour enfants, de magazines populaires et de publicités. Smith étudie avec l'éminent Thomas Eakins à la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Elle a illustré, par ses dessins, une édition de *Évangéline* de Henry Wadsworth Longfellow en 1897.

Smith, Marcella (Britannique, 1887-1963)

Peintre et aquarelliste connue pour ses paysages ruraux, ses paysages urbains et ses études de fleurs. Smith est formée à la Philadelphia School of Design et à l'Académie Colarossi à Paris. En 1921, elle s'installe à Londres pour vivre avec

sa collègue artiste Dorothea Sharp. De 1949 à 1963, Smith a été vice-présidente de la Society of Women Artists.

Society of Women Artists (SWA)

Société britannique établie en 1857 pour promouvoir et lutter pour obtenir l'exposition des œuvres des artistes femmes, dont les capacités sont mises en doute par des critiques influents comme John Ruskin. La société est aussi formée en réaction à la Royal Academy of Arts, qui est l'institution dominante de la scène de l'art d'alors, et qui n'admet pas d'artistes femmes étudiantes avant 1860 (et ensuite seulement en nombre limité).

Steer, Philip Wilson (Britannique, 1860-1942)

Parmi les plus importants peintres impressionnistes britanniques et professeur d'art. Steer est formé à l'Académie Julian et à l'École des beaux-arts auprès d'Alexandre Cabanel, où il est aussi influencé par Édouard Manet et James McNeill Whistler. Steer est un des membres fondateurs du New English Art Club et enseigne à la Slade School of Fine Art de 1893 à 1930.

Stevens, Dorothy (Canadienne, 1888-1966)

Portraitiste, graveure et aquafortiste canadienne renommée. Stevens étudie à la Slade School of Fine Art dès l'âge de quinze ans, sous Philip Wilson Steer et Henry Tonks. En 1919, elle reçoit commande du Fonds de souvenirs de guerre canadiens pour réaliser des impressions représentant les travailleurs d'usine durant la Première Guerre mondiale. On retrouve ses œuvres dans les collections du Musée des beaux-arts de l'Ontario et du Musée des beaux-arts du Canada.

Suzor-Coté, Marc-Aurèle de Foy (Canadien, 1869-1937)

Artiste d'une remarquable polyvalence, Suzor-Coté est peintre, dessinateur, sculpteur, illustrateur et décorateur d'églises. En 1890, il quitte le Québec rural pour aller étudier les beaux-arts à Paris, où il restera pendant dix-huit ans, peignant des paysages ruraux dans un style impressionniste.

Talmage, Algernon (Britannique, 1871-1939)

Peintre impressionniste britannique, graveur et portraitiste. Talmage a été un artiste de guerre officiel pour le gouvernement canadien, avec Augustus John, pendant la Première Guerre mondiale. Il est l'une des premières sources d'influence d'Emily Carr, alors qu'il enseigne à la Cornish School of Landscape and Sea Painting à St Ives, en Angleterre, où il encourage le développement de ses peintures forestières.

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)

Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin – alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau – finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson. Sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

Tonks, Henry (Britannique, 1862-1937)

Chirurgien, dessinateur et influent peintre et professeur impressionniste britannique. Durant la Première Guerre mondiale, Tonks travaille au sein de diverses factions de la Croix-Rouge et dans des hôpitaux pour créer des portraits saisissants de soldats blessés, réalisés au pastel et à l'encre. Tonks enseigne à la Slade School of Fine Art à partir de 1892, et il travaille avec des élèves comme Augustus John, Gwen John, Wyndham Lewis et Dorothy Stevens.

Tully, Sydney Strickland (Canadienne, 1860-1911)

Peintre reconnue pour ses portraits, paysages et scènes de genre. Tully fait des études poussées auprès de nombreux peintres importants de l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (Central Ontario School of Art - maintenant Université OCAD), de la Slade School of Fine Art, de l'Académie Julian, de l'Académie Colarossi et de la Long Island School of Art. L'œuvre de Tully *The Twilight of Life (Le crépuscule de la vie)*, 1894, est la première peinture réalisée par un artiste canadien acquise par la Art Gallery of Toronto (maintenant le Musée des beaux-arts de l'Ontario), en 1911.

Van Horne, William (Canadien, 1843-1915)

Important entrepreneur de chemin de fer, industriel et capitaliste. Van Horne est nommé directeur général du Chemin de fer Canadien Pacifique en 1882, pour superviser sa construction selon les normes, et il en devient président en 1888. Il considérait le chemin de fer comme un système de communications semblable à la technologie du télégraphe, que son entreprise développait aussi. À titre d'architecte amateur, Van Horne participe à la conception de l'hôtel Banff Springs et du Château Frontenac. Dans ses temps de loisirs, il peint et il a aussi été un important collectionneur d'art et de porcelaine japonaise.

Vermeer, Johannes (Néerlandais, 1632-1675)

Figure majeure de l'art néerlandais du dix-septième siècle, dont les peintures évocatrices et techniquement irréprochables figurent parmi les œuvres les plus célèbres de l'histoire de l'art en Occident. Il est célèbre pour ses scènes de genre – telles *Jeune femme avec une carafe d'eau*, v. 1662 – qui témoignent du grand soin apporté à la composition et la lumière.

Vigée Le Brun, Élisabeth (Française, 1755-1842)

Portraitiste officielle de la reine Marie-Antoinette, dès 1778. Vigée Le Brun est une peintre femme exceptionnelle à son époque, et grâce à l'intervention de la monarchie, elle devient l'une des quatre femmes acceptées à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle continue de prospérer, après s'être enfuie de la France à la Révolution, et peint les membres des familles royales à travers l'Europe. Elle expose régulièrement au Salon de Paris.

Weissenbruch, Jan (Hollandais, 1824-1903)

Membre éminent de l'école de La Haye, surtout reconnu pour ses aquarelles de paysages, ses plages ainsi que pour ses paysages urbains de la vie hollandaise. Weissenbruch reçoit sa formation de Johannes Low et du peintre paysagiste

Bart van Hove, voyageant à l'étranger seulement pour visiter Paris et le village de Barbizon.

Women's Art Association of Canada

Cette association, fondée en 1887 par Mary Dignam, qui en a également été la première présidente, a été inspirée par l'Art Students League of New York. Aujourd'hui, c'est une organisation à but non lucratif d'environ deux cents membres qui offre des bourses aux femmes dans divers domaines des beaux-arts et de l'artisanat d'art.

Women's Art Society of Montreal (Association culturelle des femmes de Montréal)

Fondée en 1894 par Mary Martha Phillips et Mary Alice Skelton, la société travaille en faveur des artistes femmes qui éprouvent des difficultés à obtenir l'exposition publique de leurs œuvres. La société est, à l'origine, une branche de la Women's Art Association incorporée à Toronto en 1892, dont elle devient indépendante en 1907. La société a soutenu les soldats durant et après la Première Guerre mondiale par des levées de fonds et la mise sur pied du Soldiers' Fund pour aider les vétérans handicapés. Elle continue encore aujourd'hui à promouvoir les droits des femmes dans le domaine artistique.

Wyle, Florence (Américaine/Canadienne, 1881-1968)

Sculpteure et designer réputée, qui, avec sa compagne Frances Loring, a contribué à l'essor de la sculpture canadienne. Influencée par la sculpture grecque classique, Wyle se spécialise dans le rendu de l'anatomie et représente des femmes dans des poses diverses, à leur travail manuel ou encore dans des scènes érotiques. Wyle est co-fondatrice de la Société des sculpteurs du Canada (Sculptors Society of Canada) et la première sculptrice femme à être admise membre à part entière de l'Académie royale des arts du Canada.

Âge d'or hollandais

Période de la république hollandaise du dix-septième siècle qui connaît une soudaine croissance économique reposant sur le commerce, la construction navale, les avancements dans la technologie de l'énergie, la colonisation et la prédominance du protestantisme. Les arts, comme bien d'autres domaines, s'épanouissent avec une importante croissance démographique, une augmentation des salaires et l'émergence de nouveaux mécènes. La nation devient une des plus riches du monde, avec Amsterdam comme capitale des arts. Les personnalités notables de cette ère incluent Baruch Spinoza, Johannes Vermeer et Rembrandt van Rijn.

École de La Haye

Un groupe de peintres réalistes hollandais actifs à La Haye, sur la côte nord-ouest des Pays-Bas, des années 1860 à 1890 environ. Ils sont influencés par l'école française de Barbizon, qui réagit aussi contre la nature idéalisée du style académique. La peinture de l'école de La Haye se distingue par ses tons sombres utilisés pour représenter des scènes de la vie quotidiennes des pêcheurs, des agriculteurs, mais aussi des moulins à vent et des paysages marins. Cette école est à l'origine de la création du groupe des impressionnistes d'Amsterdam, et inclut Jozef Israëls et Jacob Maris.



SOURCES ET RESSOURCES

Jusqu'à très récemment, le travail de Helen McNicoll n'a reçu que peu d'échos critiques ou populaires. Bien qu'elle ait beaucoup exposé de son vivant et que son travail ait été commenté de manière positive tant au Canada qu'en Angleterre, elle demeure ignorée pendant une grande partie du vingtième siècle. Depuis quelques décennies, l'attention d'historien(ne)s de l'art et de conservateur(trice)s féministes a redonné à cette importante artiste canadienne la reconnaissance qu'elle mérite.

PRINCIPALES EXPOSITIONS



Vue sud de l'exposition *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist* (Helen McNicoll : une impressionniste canadienne) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. De gauche à droite : *The Chintz Sofa* (Le divan de chintz), v. 1913; *The Open Door* (La porte ouverte), v. 1913; *Interior* (Intérieur), v. 1910; et *The Victorian Dress* (La robe victorienne), v. 1914.

1925 *Memorial Exhibition of Paintings by the late Helen G. McNicoll, R.B.A., A.R.C.A.* (Exposition posthume des peintures de la regrettée Helen G. McNicoll, R.B.A., A.R.C.A.), Art Association of Montreal.

1926 *Inaugural exhibition of the Art Gallery of Toronto* (Exposition inaugurale du Musée des beaux-arts de l'Ontario).

1974 *Helen McNicoll: Oil Paintings from the Estate* (Helen McNicoll : peintures à l'huile du Domaine), Morris Gallery, Toronto.

1975-1976 *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (Dans les yeux d'une femme : peintres femmes au Canada), Agnes Etherington Art Centre, Kingston.

1995 *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920* (Visions de lumière et d'atmosphère : impressionnisme canadien, 1885-1920), Americas Society Art Gallery, New York.

1999 *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist* (Helen McNicoll : une impressionniste canadienne), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

LECTURES CRITIQUES

L'étude la plus complète et la plus accessible de la vie et de l'œuvre de Helen McNicoll est le catalogue de l'exposition de 1999 du Musée des beaux-arts de l'Ontario, chapeauté par la conservatrice Natalie Luckyj. Un important article académique par Kristina Huneault examine de façon approfondie les interrelations entre le genre de McNicoll, sa surdité et le style impressionniste. Jusqu'à récemment, le nom de McNicoll n'apparaissait pas dans les ouvrages généraux sur l'art canadien. On trouve davantage de mentions de cette artiste dans les études sur les artistes femmes canadiennes et sur l'impressionnisme canadien.

DUVAL, Paul. *Canadian Impressionism*. Toronto et London, McClelland and Stewart, 1990.

FARR, Dorothy et Natalie Luckyj. *From Women's Eyes: Women Painters in Canada*. Kingston (Ontario), Agnes Etherington Art Centre, 1975.

HUNEAULT, Kristina. « Impressions of Difference: The Painted Canvases of Helen McNicoll », *Art History* 27, no. 2 (Avril 2004), p. 212-249.

LOWREY, Carol, éd. *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885-1920*. New York, Americas Society Art Gallery, 1995.

LUCKYJ, Natalie. *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*. Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999.

MURRAY, Joan. *Helen McNicoll, 1879-1915: Oil Paintings from the Estate*. Toronto, Morris Gallery, 1974.

———. *Impressionism in Canada, 1895-1935*. Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1974.

PRAKASH, A.K. *Impressionism in Canada: A Journey of Rediscovery*. Stuttgart, Germany, Arnoldsche Art Publishers, 2015.

———. *Independent Spirit: Early Canadian Women Artists*. Richmond Hill, Ontario, Firefly Books, 2008.

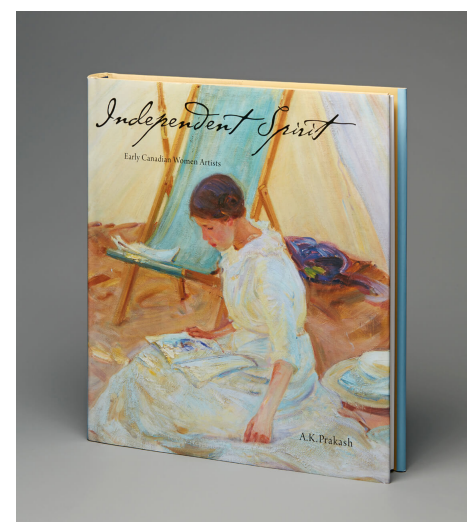
REID, Dennis. « Impressionism in Canada », dans *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, Norma Broude, éd., New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 92-113.

TIPPETT, Maria. *By a Lady: Celebrating Three Centuries of Art by Canadian Women*. Toronto, Viking, 1992.

WHITELAW, Anne, Brian Foss et Sandra Paikowsky, éd. *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*. Don Mills (Ontario), Oxford University Press, 2010.



Couverture de *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, par Natalie Luckyj, cadrant un détail de l'œuvre de McNicoll *Picking Flowers* (La cueillette de fleurs), v. 1912.



Couverture de *Independent Spirit: Early Canadian Women Artists*, par A.K. Prakash, cadrant un détail de l'œuvre de McNicoll *In the Tent* (Sous la tente), 1914.



ARCHIVES ET AUTRES RESSOURCES

Bien que l'album-souvenir et les carnets de croquis de McNicoll fassent encore partie de collections privées, un peu de matériel d'archives sur l'artiste est disponible à la Robert McLaughlin Gallery à Oshawa, Ontario, y compris quelques-unes de ses lettres adressées à son père et un petit nombre de photographies.

The Canadian Women Artists History Initiative (Le Réseau d'étude sur l'histoire des artistes canadiennes), fondé à l'Université Concordia en 2007, est un projet en cours qui vise à réunir des chercheur(e)s travaillant sur les questions relatives à l'histoire des artistes femmes canadiennes. Leur centre de documentation est un lieu riche de matériel important, telles des sources primaires sur un grand nombre d'artistes, entre autres McNicoll. Leur site Web donne accès à une base de données sur des artistes phares (incluant des biographies et des bibliographies) et à une collection d'articles de périodiques numérisés.

À PROPOS DE L'AUTEUR

SAMANTHA BURTON

Samantha Burton est chargée de cours au département d'histoire de l'art de la University of Southern California à Los Angeles, où elle a d'abord travaillé à titre de chercheure postdoctorale et boursière du CRSH de 2013 à 2015. Elle obtient son doctorat de l'Université McGill en 2012, se méritant le prix Arts Insights pour la meilleure thèse en sciences humaines ainsi que le prix du Réseau d'études canadiennes pour la meilleure thèse au niveau national. Elle termine actuellement un manuscrit sur les artistes femmes canadiennes qui ont vécu et travaillé en Grande-Bretagne dans les décennies juste avant la Première Guerre mondiale. Elle a publié plusieurs articles se rapportant à cette recherche, notamment ceux portant sur Emily Carr et la période où elle vivait dans un pensionnat à Londres et sur Elizabeth Armstrong Forbes et son travail d'illustratrice médiéviste. Sa recherche porte particulièrement sur les voyages des artistes femmes canadiennes, et comment ils ont affecté leur conception de la race et de l'identité nationale dans le contexte de l'Empire britannique. Burton a aussi publié sur les représentations du conservatoire des plantes de Londres par l'artiste français J.J.J. Tissot, dans le cadre d'un projet de recherche plus élargi sur la culture visuelle du conservatoire au dix-neuvième siècle en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord.



« Il y a une décennie, j'ai été attirée par les peintures lumineuses de Helen McNicoll, ses plages ensoleillées et ses images de touristes, si modernes à leur manière. Aujourd'hui, ce sont ses représentations toujours complexes de la femme indépendante qui me ramènent à elle. L'approche tranquillement novatrice de McNicoll fait d'elle, en son temps, une artiste importante tant au Canada qu'en Angleterre; après bien des années d'oubli, c'est excitant de voir son travail toucher de nouveaux publics. »

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

J'adresse de nombreux remerciements à l'Institut de l'art canadien et à son équipe exceptionnelle pour m'avoir donné l'occasion d'ouvrir à un nouveau public le merveilleux corpus d'œuvres de Helen McNicoll. Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à Sara Angel pour ses encouragements enthousiastes tout au long du processus. Ce fut un véritable privilège et un plaisir de travailler si étroitement avec Rosemary Shipton et Kendra Ward sur ce projet. Leurs suggestions de rédaction ont amélioré ce manuscrit incommensurablement. Enfin, un remerciement particulièrement chaleureux à Eva Lu, qui par son inlassable recherche d'images, a rendu ce livre possible.

Ce livre doit aussi beaucoup aux conseils, aux commentaires et au soutien généreux de mes directeurs de doctorat et de postdoctorat, Charmaine Nelson et Kate Flint, ainsi qu'à ceux de beaucoup d'autres amis, collègues et mentors à l'Université McGill et à l'USC. Je suis particulièrement reconnaissante envers Kristina Huneault, dont le propre travail sur McNicoll a été pour moi une inspiration.

De l'Institut de l'art canadien

La parution de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à la générosité des six enfants de Betty-Ann McNicoll-Elliott et de R. Fraser Elliott et de Sandra L. Simpson, commanditaires en titre de cette publication.

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2017-2018 : Aimia, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Consignor Canadian Fine Art, Kiki et Ian Delaney, Richard et Donna Ivey, la Fondation de la famille Sabourin, et le Groupe Banque TD.

L'Institut remercie en outre BMO Groupe financier, commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien. L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes fondateurs : Jalynn H. Bennett, la Fondation de la famille Butterfield, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, Jon S. et Lyne Dellandrea, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Fondation Gershon Iskowitz, la Fondation Glorious & Free, la Fondation Scott Griffin, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Jane Huh, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Nancy McCain et Bill Morneau, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Pam et Mike Stein, Nalini et Tim Stewart, Robin et David Young, Sara et Michael Angel; ses mécènes visionnaires : la Fondation Connor, Clark & Lunn; et Lawson Hunter; ainsi que ses mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient à remercier la Galerie d'art de Hamilton (Christine Braun); le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (Shannon Parker); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Amy Furness, Tracy Mallon-Jensen, Marilyn Nazar, Donald Rance); la Galerie d'art Beaverbrook (Sarah Dick, Clinton Gillespie); Bonhams (Peter Rees); Bridgeman Images

(Nancy Glowinski, Addie Warner), le Bushey Museum and Art Gallery (John Gerry, Patrick Forsyth, Patricia Wollard); le Carnegie Museum of Art (Bryan Conley, Laurel Mitchell); la maison Christie's (Emily Lin, Louise Simpson); Firefly Books (Parisa Michailidis); la Heffel Fine Art Auction House (Molly Tonken); le Kimbell Art Museum (Shelly Treadgill); le Los Angeles County Museum of Art (Severance Piper); la Masters Gallery; la Bibliothèque de l'Université McGill (Jennifer Garland, Greg Houston); la McMichael Canadian Art Collection (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée d'Orsay (Denise Faïfe, Christine Kermel); le Musée McCord; le Musée national des beaux-arts du Québec (Linda Doyon); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); le Musée du Nouveau-Brunswick (Jennifer Longon); le Nelson-Atkins Museum of Art (Stacey Sherman); la Robert McLaughlin Gallery (Alessandra Cirelli); le Royal British Columbia Museum (Kelly-Ann Turkington); la Slade School of Fine Art; la maison Sotheby's (Marie Jo Paquet); le Taft Museum of Art (Angela Fuller); l'University of Lethbridge Art Gallery (Andrea Kremenik); le Victoria and Albert Museum (Celine Smith); ainsi que Kristina Huneault, Pierre Lassonde, Jennifer Lopez, A.K. Prakash, et la famille de Lawren S. Harris. L'IAC exprime sa reconnaissance aux nombreux collectionneurs privés qui ont autorisé la reproduction des œuvres en leur possession dans ce livre.

REMERCIEMENTS AUX COMMANDITAIRES

COMMANDITAIRE
FONDATEUR



COMMANDITAIRES
DE L'OUVRAGE

Les six enfants de
Betty-Ann McNicoll-Elliott
et de R. Fraser Elliott

SANDRA L.
SIMPSON

COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2017-2018



Alexandra Bennett
en mémoire de
Jalynn Bennett



CONSIGNOR CANADIAN FINE ART
AUCTIONEERS & APPRAISERS

Kiki & Ian
Delaney

RICHARD &
DONNA IVEY

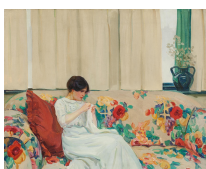
THE
SABOURIN FAMILY
FOUNDATION



SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Helen McNicoll, *The Chintz Sofa* (*Le divan de chintz*), v. 1913. (Voir les détails ci-dessous.)

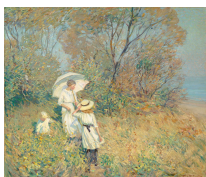
Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Photographie de Helen McNicoll dans son atelier, v. 1906. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Helen McNicoll, *Marketplace (Place du marché)*, 1910. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Helen McNicoll, *Sunny September (Septembre ensoleillé)*, 1913. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Helen McNicoll, *Stubble Fields (Champs de chaume)*, v. 1912. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Helen McNicoll, *The Avenue (L'avenue)*, v. 1912. (Voir les détails ci-dessous.)

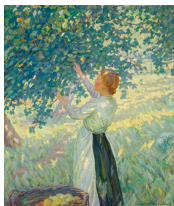


Où voir : Vue nord de l'exposition *Helen McNicoll* au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Mentions de sources des œuvres de Helen McNicoll



Academy (Académie), 1899-1900. Musée des beaux-arts de Montréal, don de l'artiste (Dr.1919.214).



The Apple Gatherer (La cueilleuse de pommes), v. 1911. Galerie d'art de Hamilton, don de G.C. Mutch, Esq., en mémoire de sa mère, Annie Elizabeth Mutch, 1957 (57.87.0).



The Avenue (L'avenue), v. 1912. Collection privée, Vancouver. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



A Welcome Breeze (Une brise bienvenue), v. 1909. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



Beneath the Trees (Sous les arbres), v. 1910. McMichael Canada Art Collection, Kleinburg (1995.30.1).



The Blue Sea (On the Beach at St. Malo) (La mer bleue [sur la plage de Saint-Malo]), v. 1914. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



The Brown Hat (Le chapeau brun), v. 1906. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession R. Fraser Elliott, 2006 (2006/88).



Buttercups (Les boutons d'or), v. 1910. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, legs de Sylva Gelber, Ottawa, 2005 (41709).



Cherry Time (Le temps des cerises), v. 1912. McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg (1995.30.3).



The Chintz Sofa (Le divan de chintz), v. 1913. Collection privée, Thornhill. Reproduit avec l'autorisation de Masters Gallery.



The Chintz Sofa #2 (Le divan de chintz n° 2), v. 1913, collection privée.



Cottage, Evening (Maison de campagne, soirée), v. 1905. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de Beverley Elliot, 1983 (#1983MH98).



An English Beach (Une plage anglaise), v. 1910. Collection privée.



The Farmyard (La basse-cour), v. 1908. Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, Saint John Art Club Collection, 1995 (1995.26.26).



Fishing (À la pêche), v. 1907. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Footbridge in Venice (Pont piétonnier à Venise), v. 1910. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



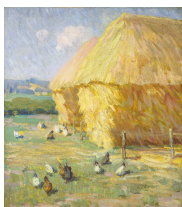
Gathering Flowers (Récolte de fleurs), v. 1911. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Girl with Parasol (Fille avec parasol), v. 1913. Collection privée, Vancouver. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



The Gleaner (La glaneuse), v. 1908. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



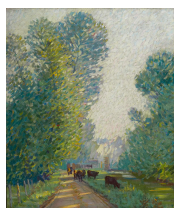
Haystacks (Meules de foin), v. 1911. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



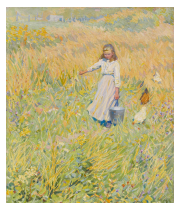
Interior (Intérieur), v. 1910. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1976 (75/100).



In the Shadow of the Tree (À l'ombre de l'arbre), v. 1914. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec (1951.140).



Landscape with Cows (Paysage avec vaches), v. 1907. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Mme R. Fraser Zelliott, 1977 (77/7).



The Little Worker (La petite ouvrière), v. 1907. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1983 (83/238).



Market Cart in Brittany (Chariot de marché en Bretagne), v. 1910. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de M. Sharf, 1983 (1983MH49).



Market in Brittany (Marché en Bretagne), v. 1913. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



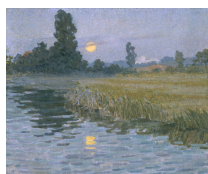
Marketplace (Place du marché), 1910. The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de M. Sharf, 1983 (1983MH48).



Midsummer (Au cœur de l'été), v. 1909. Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax (1925.3).



Minding Baby (Prenant soin du bébé), v. 1911. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Moonlight (Clair de lune), v. 1905. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, don de Lord Beaverbrook (1959.140).



On the Beach (À la plage), v. 1910. Collection privée.



On the Cliffs (Sur les falaises), 1913. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



The Open Door (La porte ouverte), v. 1913. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Picking Flowers (La cueillette de fleurs), v. 1912. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de R. Fraser Elliott, Toronto, en mémoire de Betty Ann Elliott, 1992 (92/102).



Reaping Time (Le temps de la moisson), v. 1909. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



River Landscape (Paysage avec rivière), s. d. Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de Beverley Elliot, 1983 (1983MH96).



September Evening (Soir de septembre), 1908. Collection privée, Toronto. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



Sketch for "Picking Flowers" (Esquisse pour « La cueillette de fleurs »), v. 1912. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Helen McNicoll Dubeau, Acton, Ontario, 1994 (94/796).



Sketch of Female Nudes from Dessin [sic] Sketchbook (Croquis de nus féminins du carnet de croquis), v. 1902. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Jane et John McNicoll, 2002 (2002/9438).



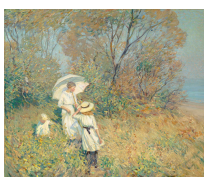
"Sketch of Male Nudes" from Large Sketchbook (« Croquis de nus masculins » du grand carnet de croquis), v. 1902. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Jane et John McNicoll, 2002 (2002/9440).



Stubble Fields (Champs de chaume), v. 1912. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (360).



Study of a Child (Étude d'un enfant), v. 1900. Musée des beaux-arts de Montréal, don de M. et Mme David McNicoll (1915.121).



Sunny September (Septembre ensoleillé), 1913. Collection Pierre Lassonde. Reproduit avec l'autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Idra Labrie.



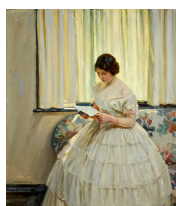
Tea Time (L'heure du thé), v. 1911. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



Under the Shadow of the Tent (À l'ombre de la tente), 1914. Musée des beaux-arts de Montréal (1915.122).



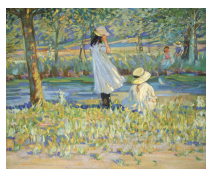
The Victorian Dress (La robe victorienne), 1914. Musée McCord, Montréal (M976.134).



The Victorian Dress (La robe victorienne), v. 1914. Galerie d'art de Hamilton, don de A. Sidney Dawes, Esq., M.C., 1958 (58.87.Q).



Village Street (Rue de village), 1904. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Watching the Boat (Observant le bateau), v. 1912. Collection privée, Vancouver. Reproduit avec l'autorisation de la Heffel Fine Art Auction House.



White Sunshade #2 (Parasol blanc n° 2), v. 1912. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession de Budd Sugarman, 2006 (2006/87).



Wm. Brymner, 1901. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de R. Fraser Elliott, 1976 (76/30).

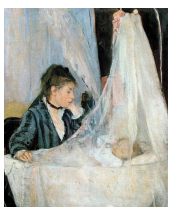
Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Atelier de Helen McNicoll à St Ives, Cornouailles, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



La balançoire, 1876, par Pierre-Auguste Renoir. Musée d'Orsay, Paris, accepté par l'État à titre de legs de Gustave Caillebotte en 1894 (RF 2738, LUX 375). © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.



Le berceau, 1872, par Berthe Morisot. Musée d'Orsay, Paris, acquis par les Musées nationaux pour le Musée du Louvre en 1930 (RF 2849). © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR.



Boulevard des Capucines, 1873-1874, par Claude Monet. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, achat : The Kenneth A. and Helen F. Spencer Foundation Acquisition Fund (F72-35). Crédit photographique : Jamison Miller.



Cornfield in Summertime (Champ de maïs en été), s. d., par Dorothea Sharp. Collection privée. © Détenteur du copyright.



Corn Stooks (Meules de maïs), 1899, par Algernon Talmage. Bushey Museum and Art Gallery, U.K. (1992.39.33).



Couverture de *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist*, par Natalie Luckyj. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Crédit photographique : Ian Lefebvre.



Couverture de *Independent Spirit: Early Canadian Women Artists*, par A.K. Prakash. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Crédit photographique : Ian Lefebvre.



Dame Christabel Pankhurst, 1909, par Ethel Wright. National Portrait Gallery, London, léguée par Elizabeth Ruth Dugdale Weir, 2010 (6921).



A Day by the Sea (Une journée à la mer), 1914, par Dorothea Sharp. Collection privée. Reproduit avec l'autorisation de Christie's. © Détenteur du copyright.



A Fireside (Le coin du feu), v. 1910, par Mary Hiester Reid, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1987 (87/174).



Les foins, 1877, par Jules Bastien-Lepage. Musée d'Orsay, Paris, acquis des héritiers de l'artiste par l'État pour le Musée du Luxembourg en 1885 (RF 2748). © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.



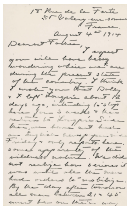
Helen McNicoll, 1901, par William Brymner. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de M. R. Fraser Elliott, 1976 (76/29).



Helen McNicoll, 1910, par Robert Harris. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Vivian et David Campbell, Toronto, 1981 (81/222).



Impression, soleil levant, 1872, par Claude Monet. Musée Marmottan Monet, Paris.



Lettre de France de McNicoll, 1914. Dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



« Liverpool », dans *Sister and I from Victoria to London (Ma sœur et moi de Victoria à Londres)*, 1910-1911, par Emily Carr. Fonds Emily Carr, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (PDP06069).



Maternal Caress (Caresse maternelle), 1890-1891, par Mary Cassatt. National Gallery of Art, Washington, Chester Dale Collection (1963.10.255).



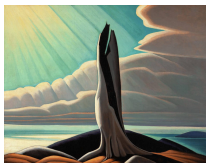
Meules, fin de l'été, effet du matin, 1890-1891, par Claude Monet. Musée d'Orsay, Paris, acquis sur les fonds d'une donation anonyme canadienne par les Msées nationaux pour le musée du Jeu de Paume en 1975 (RF1975-3).



Morning in Spain (Matin en Espagne), 1907, par W.H. Clapp. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (85).



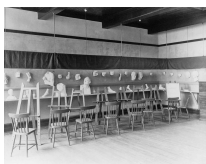
Mother About to Wash Her Sleepy Child (Mère s'apprêtant à laver son enfant somnolent), 1880, par Mary Cassatt. Los Angeles County Museum of Art, legs de Mme Fred Hathaway Bixby (M.62.8.14). Crédit photographique : Museum Associates/LACMA.



North Shore, Lake Superior (Côte nord, Lac Supérieur), 1926, par Lawren S. Harris. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (3708). © Famille de Lawren S. Harris.



One Summer's Day (Journée d'été), 1884, de William Brymner. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (14633).



Photographie de la salle des plâtres de l'Art Association of Montreal, v. 1893. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : The Gazette/Southam. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal.



Photographie de Dorothea Sharp et une modèle enfant, date inconnue, photographie prise par Helen McNicoll, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



Photographie des étudiants de la Slade School, 23 juin 1905, photographe inconnu, Slade Archive Project, Slade School of Fine Art, University College de Londres.



Photographie de Helen McNicoll ajustant les cheveux de son modèle, date inconnue, photographe : probablement Dorothea Sharp, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



Photographie de Helen McNicoll à son atelier de St Ives, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



Photographie de Helen McNicoll à son atelier de St Ives, v. 1906, photographe inconnu, dossier d'artiste de Helen McNicoll, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



Photographie d'une page de l'album-souvenir de McNicoll, v. 1900, collection privée, Acton. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Promenade sur la falaise, Pourville, 1882, par Claude Monet. Art Institute of Chicago (1933.443).



Salle de sculpture de l'Art Association of Montreal, 1905. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal. Crédit photographique : The Gazette/Southam. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal.



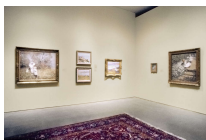
Studio Interior (Intérieur d'atelier), v. 1882, par William Merritt Chase. Brooklyn Museum, New York, don de Mme Carll H. de Silver en mémoire de son époux (13.50).



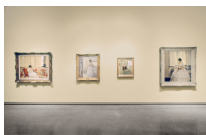
Sur le Pont de l'Europe, 1876-1877, par Gustave Caillebotte. Kimbell Art Museum, Fort Worth (AP 1982.01).



Two Girls by a Lake (Deux filles au bord d'un lac), v. 1912, par Dorothea Sharp. Collection privée. © Détenteur du copyright.



Vue nord-ouest de l'exposition *Helen McNicoll* de 1999 au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Vue sud de l'exposition *Helen McNicoll: A Canadian Impressionist* (Helen McNicoll : une impressionniste canadienne) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Reproduit avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



A Wet Night on the Boulevard Saint Germain, Paris (Un soir de pluie sur le boulevard Saint Germain, Paris), v. 1895-1896, par James Wilson Morrice. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de G. Blair Laing, Toronto, 1989 (30465).



A Wreath of Flowers (Une couronne de fleurs), 1884, par William Brymner. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, œuvre de réception de l'artiste à l'Académie royale des arts du Canada, don de l'artiste, Ottawa, 1886 (19).



Young Women Picking Fruit (Jeunes femmes cueillant des fruits), 1893, par Mary Cassatt. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Patrons Art Fund (22.8). Reproduit avec l'autorisation du Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Rédactrice exécutive

Kendra Ward

Directrice du site Web et de la mise en page

Simone Wharton

Révisure

Rosemary Shipton



HELEN MCNICOLL

Sa vie et son œuvre de Samantha Burton

Révisure linguistique

Linda Pruessen

Correctrice d'épreuve

Alicia Peres

Traductrice

Ginette Jubinville

Révisure de la version française et correctrice d'épreuve

Annie Champagne

Adjointe à la recherche iconographique

Eva Lu

Spécialiste de la numérisation

Rachel Topham

Conceptrice de la mise en page

Steven Boyle

Adjointe à la mise en page (anglais)

Heather Pierce

Conception de la maquette du site Web

Studio Blackwell

COPYRIGHT

© 2017 Art Canada Institute. All rights reserved.

ISBN 978-1-4871-0149-7

Art Canada Institute

Massey College, University of Toronto

4 Devonshire Place

Toronto, ON M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Burton, Samantha, 1979-

[Helen McNicoll. Français]

Helen McNicoll : sa vie et son œuvre / Samantha Burton
; traduction, Ginette Jubinville.

Traduction de : Helen McNicoll: life & work.

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire : Biographie – Œuvres phares – Importance et questions
essentiels – Style et technique – Sources et ressources – Où voir.



HELEN MCNICOLL

Sa vie et son œuvre de Samantha Burton

Monographie électronique en formats HTML, PDF et mobile.

ISBN 978-1-4871-0149-7 (HTML).—ISBN 978-1-4871-0150-3 (PDF). —ISBN 978-1-4871-0151-0 (MOBILE)

1. McNicoll, Helen, 1879-1915. 2. McNicoll, Helen, 1879-1915—Critique et interprétation. 3. Peintres—Canada—Biographies. I. McNicoll, Helen, 1879-1915. Peintures. Extraits. II. Institut de l'art canadien, organisme de publication III. Titre. IV. Titre: Helen McNicoll. Français.

ND249.M323B8714 2017

759.11

C2017-906512-2